

La publicación de este libro póstumo de Vicente Llorens, unos meses después de su muerte, es un verdadero acontecimiento para nuestra historia literaria. Ante todo, por la personalidad de su autor, una de las más grandes figuras del hispanismo en América y máximo especialista en este período, como lo probó anteriormente su libro, *ya clásico*, *Liberales y románticos*.

Además, el Romanticismo español carecía, quizá, de un estudio de conjunto tan amplio y comprensivo. De acuerdo con su método habitual, no sólo estudia Llorens los distintos géneros literarios y los principales escritores sino que los encuadra en la circunstancia histórica española, prestando especial atención a las corrientes ideológicas. Analiza también las revistas literarias, las tertulias, las editoriales, el mundo teatral, el papel de la mujer, la censura, la emigración... El resultado es un panorama extraordinariamente sugestivo de toda una época, que habrán de tener en cuenta, por igual, los lectores y estudiosos de nuestra Historia y nuestra Literatura en la primera mitad del siglo XIX.

Fundación Juan March/Editorial Castalia



EL ROMANTICISMO ESPAÑOL  
Vicente Llorens

Fundación  
FJM  
Ple-7  
Llo



PENSAMIENTO LITERARIO ESPAÑOL

# EL ROMANTICISMO ESPAÑOL

Vicente Llorens



Fundación Juan March/Editorial Castalia





**PENSAMIENTO LITERARIO ESPAÑOL**

## EL ROMANTICISMO ESPAÑOL

Ideas literarias. Literatura e historia



FJM - Plez-Llor

*Vicente Llorens*

# EL ROMANTICISMO ESPAÑOL



*Fundación Juan March*

EDITORIAL  CASTALIA

Fundación Juan March (Madrid)

La Fundación Juan March no se solidariza necesariamente con la opinión de los autores cuyas obras publica.

Doscientos ejemplares de esta obra han sido donados por la Fundación Juan March a centros culturales y docentes.

*Cubierta:* Diego Lara

© 1979. VICENTE LLORENS

Derechos exclusivos de la edición en castellano:

© 1979: FUNDACION JUAN MARCH y EDITORIAL CASTALIA

DEPOSITO LEGAL: M-6236-1980

I.S.B.N.: 84-7039-326-X

IMPRESO EN ESPAÑA - PRINTED IN SPAIN

UNIGRAF, S. A. FUENLABRADA (MADRID)

## SUMARIO

ADVERTENCIA PRELIMINAR ... .. .	9
LA POLÉMICA CALDERONIANA ... .. .	11
LA OMINOSA DÉCADA (1824-1834)	
EN LA EMIGRACIÓN ... .. .	33
Blanco White, 33.—José Joaquín de Mora, 53.—Mendíbil, 67.—Alcalá Galiano, 69.—De Boehl a Blanco, 77.—Maury, 82.—Martínez de la Rosa: Literatura y política, 86.—Florán, 111.—Gorostiza, 116.—Ángel de Saavedra, duque de Rivas, 117.—Escritores en inglés, 116.— <i>El Europeo</i> , 181.	
BAJO LA CENSURA ... .. .	193
La crítica de los censores, 195.—Javier de Burgos, 201.—Agustín Durán, 203.—Donoso Cortés, 209.— <i>Correo Literario y Mercantil</i> , 210.— <i>Gaceta de Bayona</i> , 213.— <i>Cartas Españolas</i> , 222.	
DÉCADA PROGRESISTA Y ROMÁNTICA (1834-1844)	
Carlismo y liberalismo. Del Estatuto a Espartero, 229.—Tertulias literarias, 235.—Ateneo de Madrid, 236.—Liceo Artístico y Literario, 238.—Editores, autores y lectores, 241.—La mujer y la literatura, 246.—Traducciones, 247.	
REVISTAS LITERARIAS ... .. .	257
El artista, 258.— <i>Semanario Pintoresco Español</i> , 271.— <i>No me olvides</i> , 281.— <i>El Iris</i> , 288.— <i>El Pensamiento</i> , 291.	

LA NOVELA HISTÓRICA ... .. .	295
Un prerromántico: Rafael Húmara, 295.—Ramón López Soler, 302.—Vayo, 306.—Escosura, 308.—Juan Cortada, 313.—Villalta, 315.—Gil y Carrasco, 318.	
ESCRITORES COSTUMBRISTAS ... .. .	325
Estébanez Calderón, 325.—Mesonero Romanos, 332.— <i>Los españoles pintados por sí mismos</i> , 338.	
LARRA ... .. .	343
La conciencia social del escritor, 343.—La sátira política, 357.—Un episodio político, 362.	
TEATRO ROMÁNTICO ... .. .	375
Las refundiciones, 386.	
OBRAS Y AUTORES ... .. .	389
Bretón de los Herreros, 389.—Pacheco, 391.—García Gutiérrez, 393.—Hartzenbusch, 401.—Roca de Togores, 417.—Castro y Orozco, 419.—Gil y Zárate, 420.—Zorrilla, 425.	
POESÍA ... .. .	459
Espronceda, 459.—Juan Arolas, 517.—Pastor Díaz, 522.—Miguel de los Santos Alvarez, 528.	
LA DÉCADA MODERADA (1844-1854)	
Reacción antirromántica, 535.— <i>Revista literaria de El Español</i> , 539.— <i>El Siglo Pintoresco</i> , 541.— <i>Semanario Pintoresco Español</i> , 548.— <i>La Censura</i> , 551.—Balmes, 555.—Donoso, 557.—Usoz, 559.	
POESÍA ... .. .	563
Campoamor, 563.—Gertrudis Gómez de Avellaneda, 568.—Carolina Coronado, 580.	
LA NOVELA ... .. .	587
Novela social, 590.—Fernán Caballero, 594.	



## ADVERTENCIA PRELIMINAR

El presente libro es el resultado de un trabajo de investigación que se ha desarrollado en el seno de la Universidad de Sevilla, y que ha sido posible gracias a la colaboración de los señores don Juan March y don Amalio de los Angeles, a los que se dedica este libro con el más sincero agradecimiento.

*A Amalia*

Este libro es el resultado de un trabajo de investigación que se ha desarrollado en el seno de la Universidad de Sevilla, y que ha sido posible gracias a la colaboración de los señores don Juan March y don Amalio de los Angeles, a los que se dedica este libro con el más sincero agradecimiento.



## ADVERTENCIA PRELIMINAR

EL PRESENTE libro no es ni tenía el propósito de ser una historia del romanticismo español. Las adiciones a su título ya indican el objeto principal que he perseguido ateniéndome a los límites señalados de antemano para esta colección literaria.

Aun así resulta una obra incompleta por haber prescindido de la última época romántica en España, la correspondiente a Bécquer. Incluirla habría dado, sin embargo, proporciones excesivas a este volumen, ya sobradamente extenso. En vista de ello se ha preferido la exclusión, teniendo además en cuenta que el período estudiado en las páginas que siguen se ha considerado desde siempre como el más representativo del romanticismo español.

V. LL.

# ALBERTO DE LA TORRE

El presente libro es el resultado de un trabajo de investigación que se ha desarrollado en el seno de la Sección de Estudios de la Universidad de Sevilla, y que ha sido posible gracias a la colaboración de los señores D. José María de Cádiz y D. José María de Cádiz, que han prestado su valioso concurso para la realización de este estudio. A los señores D. José María de Cádiz y D. José María de Cádiz, a quienes se dedica este libro, se les agradece de todo corazón su colaboración y su interés en el presente estudio. Este libro es el resultado de un trabajo de investigación que se ha desarrollado en el seno de la Sección de Estudios de la Universidad de Sevilla, y que ha sido posible gracias a la colaboración de los señores D. José María de Cádiz y D. José María de Cádiz, que han prestado su valioso concurso para la realización de este estudio. A los señores D. José María de Cádiz y D. José María de Cádiz, a quienes se dedica este libro, se les agradece de todo corazón su colaboración y su interés en el presente estudio.

## LA POLÉMICA CALDERONIANA

A MEDIADOS de septiembre de 1814 apareció en el *Mercurio Gaditano*, periódico no literario, un artículo titulado así: «Sobre el teatro español. Extractos traducidos del alemán de A. W. Schlegel por un apasionado de la nación española». Los extractos pertenecían a las *Vorlesungen ueber dramatische Kunst und Literatur* que August Wilhelm Schlegel había dado en Viena en 1808 y publicado en 1809-1811. Examen del teatro universal desde el griego de la Antigüedad hasta el contemporáneo, que por su novedad tuvo inmediata resonancia europea. La obra fue traducida al francés (1813), inglés (1815) e italiano (1817), mas nunca al español, no obstante la importancia que se concede a los dramaturgos españoles del siglo XVII, particularmente a Calderón.

El artículo empieza así:

Es muy natural que los críticos que sólo estudian los modelos antiguos, menosprecien el teatro inglés y el español. Admirarán, quizá, algunos de sus rasgos brillantes, pero no por eso dejará de parecerles bárbara y absurda la economía del conjunto. En vano procurarán reducir a sus reglas estas creaciones originales, y más bien las condenarán por heréticas que poner en duda la infalibilidad de Aristóteles<sup>1</sup>.

Frente a la crítica clasicista de origen aristotélico dominante en el siglo XVIII se iniciaba así una reivindicación del teatro inglés (Shakespeare) y del español (Calderón), cuyas obras fueron hasta entonces despreciadas por no atenerse a las reglas

<sup>1</sup> Doy el texto del folleto *Donde las dan las toman* (1814) ligeramente modificado por su autor en las *Vindicaciones de Calderón* (1820).

clásicas. Lo cual no quería decir que la fantasía del poeta hubiese de operar sin traba alguna. El «apasionado de la nación española» admite que toda producción poética tiene una forma determinada, pero empleando un concepto que Schlegel hizo suyo, añade:

esta forma no deberá ser mecánica (como lo entienden los sectarios de las tres unidades), sino orgánica. Llamamos forma mecánica la que se labra con moldes, y forma orgánica la que es innata. De esta clase son las formas que nos ofrece la naturaleza desde la cristalización de las sales hasta la figura humana, y que se pueden llamar fisonomías expresivas que nos revelan las cualidades ocultas de todas las cosas.

Es, pues, absurdo [prosigue el articulista, extractando principalmente la *Vorlesung* 25 de Schlegel] querer clasificar las producciones modernas bajo las reglas que se han abstraído de las antiguas. Convendremos en que los ingleses y los españoles no tienen tragedias ni comedias al uso antiguo; pero han creado un género propio que llamaremos *romancesco*. El arte antiguo separaba con severidad todas las especies; el arte moderno pretende combinar todos los opuestos, y así se complace en amalgamar la naturaleza y la compostura, la poesía y la prosa, la memoria y la esperanza, el alma y los sentidos, lo terrestre y lo divino, la vida y la muerte. El arte antiguo es más sencillo, más claro, y coincide más con la naturaleza en sus obras aisladas; el arte moderno se acerca más al secreto del universo, aunque a veces no ofrece más que un caos. La tragedia antigua es un grupo de escultura; el drama romancesco, un cuadro, en el cual, además del colorido brillante de las figuras, se ven los derredores y los lejos.

A continuación se esboza brevemente la evolución de la poesía española desde sus orígenes, extractando con no mucha fidelidad la Lección 15 de la obra de Schlegel:

Haciendo [España] de vanguardia de la Europa contra la irrupción de los fieros musulmanes, no cesaba de oponerles una barrera viva, de continuo renovada. La fundación de sus reinos, desde Pelayo hasta la conquista de Granada, fue una sola aventura caballeresca. Y debemos confesar que la religión de Jesucristo, triunfante de tan grande superioridad de enemigos, es cosa prodigiosa. Así es que el antiguo castellano era fiel a su Dios y a su Rey hasta la última gota de su sangre, esclavo de su honra, altivo para con los hombres, pero humilde ante todo objeto sagrado, sobrio, serio y austero. ¿Nos tocaba

a nosotros ridiculizar aquellos labradores orgullosos, que no pudiendo resolverse a deponer el instrumento de tanta gloria, araban sin desceñirse la espada? Sólo en España ha sobrevivido el espíritu caballeresco a la caída de la misma caballería.

Cuando en el reinado de Felipe II decrecían juntamente la prosperidad interior y el influjo exterior de la nación, el espíritu caballeresco renació en la literatura. Los poetas de aquel tiempo no eran eruditos de profesión, como en el resto de Europa; eran guerreros.

Si la poesía moderna se funda sobre los sentimientos religiosos, sobre el heroísmo, el honor y el amor, en España precisamente había de adquirir su más alta perfección. Ninguna hazaña del entendimiento amedrentaba la imaginación española, no menos arrojada que lo eran sus paladines. Su predilección hacia lo maravilloso se había ya manifestado en sus libros de caballerías. Faltábale a su teatro alguna cosa semejante, y cuando los grandes poetas de aquel tiempo, adornados con todas las galas de la más noble civilización, trasladaron a la escena el carácter caballeresco purificado de toda liga material, y sublimado hasta la semejanza de un perfume matizado (si se nos permite la expresión), el español quedó contento.

Si el teatro español se hubiera detenido en Lope de Vega, celebraríamos más bien lo que prometía que lo que cumplió. Pero vino Calderón, que tenía más dotes de poeta y más inteligencia del arte dramático. Todos sus dramas manifiestan una perfecta correspondencia entre los medios y los fines, y la más acabada maestría en los efectos escénicos. Calderón sobresale no en los dramas históricos, sino en las comedias de capa y espada, representaciones idealizadas de las costumbres de su tiempo. En las fiestas (obras) que componía para palacio, que podrían llamarse óperas poéticas,

és donde el poeta se abandona enteramente a su fantasía, y puede decirse que ya su musa no toca el suelo material. Pero sus composiciones religiosas o autos son las que más lo caracterizan. Fuerte en su fe, contempla sin turbarse las revoluciones humanas; para él la suerte del hombre no es ya un enigma. Hasta sus lágrimas reflejan la imagen del cielo, como el rocío recogido en el cáliz de una flor. Su poesía, sea cual fuere su objeto, es un himno continuado a la gloria del Criador.

El expositor del *Mercurio Gaditano* simplifica también en esta ocasión, eliminando todo lo referente al honor en el texto original, así como una observación de Schlegel acerca de si la alegoría es admisible en la composición dramática.

Luego se pasa al siglo XVIII y su filosofía.

Los españoles que han abandonado su género nacional, hacen mucho caso de los dramas naturales (prosaicos y morales, dice el original) de Moratín. Pero las demás naciones no tienen que envidiarles unas composiciones sin poesía, tan comunes en todas ellas.

Cuando diversas circunstancias, como una censura arbitraria o hábitos muy arraigados, escribe el no siempre fiel expositor de Schlegel, se oponen en la vida de un pueblo

a la introducción de lo que se califica de progreso del entendimiento humano entre los vecinos, sucede que las buenas cabezas se prendan de aquellos frutos prohibidos, y se empeñan con tenacidad en ciertos errores literarios, al tiempo que ya no son de moda en otras partes.

Tal es la filosofía moderna, epidemia del entendimiento de la que los españoles parecen haberse libertado con sólo unas viruelas volantes o locas.

En su existencia peninsular los españoles

han pasado en modorra el siglo XVIII; y en efecto, ¿qué mejor podían haber hecho? Si la poesía española despierta algún día, sea en Europa, sea en las Indias, sólo un paso tendrán que dar del instinto ciego al conocimiento meditado. «Los españoles admirarán entonces por convencimiento lo que han amado hasta aquí por inclinación; y sin hacer caso de la crítica bastarda del siglo filosófico, pondrán todo su conato en componer en el mismo sentido que los grandes modelos de su Siglo de Oro.»

Palabras éstas de Schlegel que a través de su expositor, de Durán y de otros críticos habrían de influir, según veremos, en los dramaturgos románticos españoles, reduciendo el romanticismo al pasado y presentándolo como único modelo a seguir frente a las creaciones verdaderamente románticas del presente.

El «apasionado de la nación española» era un alemán, Juan Nicolás Boehl de Faber (Hamburgo, 1770-Cádiz, 1836), esta-



blecido en Cádiz desde 1785 en la casa comercial fundada años antes por su padre.

Como otros jóvenes pertenecientes a la alta burguesía mercantil de la época, Boehl recibió una educación esmerada. El y uno de sus hermanos tuvieron de preceptor a Joachim Heinrich Campe, el autor de *Robinson der Juengere* (*El nuevo Robinson* en la traducción española), obra educativa que tuvo difusión europea, en la que aparecen como personajes los hermanos Boehl. Luego Juan Nicolás, antes de trasladarse a España, estuvo en Inglaterra para aprender la lengua del país; el latín y el francés ya los había estudiado desde niño.

Las primeras impresiones que tuvo de la vida gaditana no fueron muy de su agrado. Y como otros extranjeros residentes en la ciudad, pensó en volver a su país un día después de retirarse de los negocios, que siempre llevó a disgusto. Pero al cabo de unos años, el 1 de febrero de 1796, casó con Francisca Larrea y Aherán, hija de español e irlandesa, educada en Inglaterra y Francia, que, como la madre, si no sobresalía por su belleza, se distinguía por ser muy obstinada en sus opiniones y tener las aficiones literarias del marido.

Juntos hicieron un viaje a Alemania, y al pasar por Suiza, en Morgues, nació, el 23 de diciembre de 1796, Cecilia, la hija de los Boehl que con el tiempo haría famoso el pseudónimo de *Fernán Caballero*. Ni la mujer ni la suegra se adaptaron a la vida alemana, y Juan Nicolás hubo de regresar con ellas a España, para dirigir no mucho después los negocios de la casa mercantil a consecuencia del fallecimiento de su hermano Antonio Amadeo durante la epidemia de fiebre amarilla de 1800.

En 1805, siendo ya cónsul en Cádiz de la Liga Hanseática, emprendió Boehl nuevo viaje a Alemania con la mujer y dos de sus hijos, Cecilia y Juan Jacobo, y allí adquirió una gran finca rústica, Goerslow, a orillas del lago Schwerin, en Mecklenburgo. Pero al año siguiente doña Francisca regresó a Cádiz. Más a sus anchas, doña Frasquita, como la llamaban también, reanudó allí las tertulias que se celebraban en su casa desde los primeros años del siglo, con asistencia entonces, cuando escapaba de Sevilla, del joven canónigo José María Blanco, por quien la señora de Boehl tuvo siempre gran admiración, aun después de haberse convertido en Inglaterra al anglicanismo. El más asiduo contertulio de ahora debió de ser José Joaquín de

Mora, y ya veremos que la relación entre ambos se mantuvo después de empezada la guerra contra Napoleón y haber caído Mora prisionero de los franceses.

Entretanto, en Alemania iba a producirse en su marido un cambio fundamental. Su preocupación religiosa era cada vez más intensa, unida a la galofobia que despertó en él la política de Napoleón, a quien antes admiraba. Lo que venía incubándose desde 1807 se puso de manifiesto abiertamente en 1813. A mediados de ese año Boehl se convertía al catolicismo. Por entonces hacía casi un año que doña Frasquita se había reunido con su marido en Goerslow. Los dos regresaron a España por Inglaterra y a fines de 1813 estaban en Cádiz.

No tardó en aparecer en el mismo periódico que había publicado el artículo de Boehl una réplica, firmada por *Mirtilo Gaditano*<sup>2</sup>, cuya motivación y finalidad pueden verse en estas palabras iniciales:

El que haya observado con atención el giro que ha tomado el gusto literario en la mayor parte de Europa, desde la revolución francesa hasta nuestros días, no podrá menos de prever el enorme abuso que se podrá hacer entre nosotros de las ideas y opiniones a que se debe la corrupción de la literatura moderna extranjera. Por esto es un deber de los escritores públicos atajar el mal en su origen, y hacer ver al través de las ideas brillantes y seductoras con que estos novadores revisten sus doctrinas, los errores que encierran y los riesgos con que amenazan. La moda de desacreditar las reglas eternas del gusto, y de sacudir el yugo de los preceptos, es un contagio tanto más fácil de comunicarse, cuantos más halagos presenta a la mediocridad verse libre de trabas y poder abandonarse a todos los desórdenes de la imaginación. Entre nosotros el peligro aún es mayor por el abandono en que yacen los estudios clásicos, estos preciosos gérmenes del saber, tan malamente zaheridos por los discípulos de la escuela romanesca.

(Desde el principio, como puede verse, aparecen unidos en España los estudios clásicos y la crítica clasicista, origen de grandes confusiones. Nunca llegó a entenderse que hubiera poetas románticos con formación clásica, griega, como Hoelderlin, Shelley o Leopardi.)

<sup>2</sup> Camille Pitollet: *La querelle calderonienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora*. París, 1909, págs. 94-97.

A continuación extiende Mirtilo Gaditano sus observaciones a «el escrito de Mr. Schlegel». Las principales tratan: de la forma mecánica y de la orgánica, clasificación que cree sin fundamento; del género romancesco creado por los modernos, género que tiene que ser detestable por pretender combinar todos los opuestos, siendo así que en las artes de imitación no debe haber opuestos sino contrastes; de la amalgama de la naturaleza y el arte en que se complace el nuevo género «como si el género antiguo, esto es, el clásico, no las hubiese amalgamado, y como si esta reunión no estuviese mejor observada en *Atalía* y *El Cid* que en *Don Carlos* y el *Rey Lear*».

A la afirmación del propio Schlegel de que el arte dramático antiguo es más sencillo y coincide más con la naturaleza en sus obras aisladas, replica Mirtilo:

¿Qué se puede decir más en favor del arte antiguo? La poca sencillez, la poca claridad del arte moderno resulta de que no coincide con la naturaleza en sus obras aisladas, único aspecto bajo el cual la naturaleza puede ser objeto de las artes, sino que abandonando esta prudente sobriedad, quiere encerrar en los estrechos límites de un drama toda la naturaleza en la universalidad de sus oraciones, objeto ambicioso y desproporcionado, más análogo a las meditaciones del sabio que a la paleta del artista.

Tras estas reflexiones generales, Mirtilo Gaditano se contrae a la poesía española y refuta la afirmación de que sólo en España ha sobrevivido el espíritu caballeresco a la caída de la caballería,

pues las instituciones caballerescas y aun las costumbres análogas se han conservado mucho más escrupulosamente en el norte de la Escocia, en Polonia y en otras partes de Europa que se han visto más libres que nosotros de las innovaciones modernas.

Bien pudo añadir, de haberlo sabido, que al adquirir Boehl Goerslow, por ser finca de señorío el emperador le autorizó para participar en torneos<sup>3</sup>.

Sobre Calderón, el objeto más importante de esta controversia, dice Mirtilo:

<sup>3</sup> Guillermo Carnero: *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: El matrimonio Böhl de Faber*. Universidad de Valencia, 1978, página 76.

Todos los literatos han admirado en este poeta la fecundidad de sus planes, la facilidad de desenredar los hilos complicados de una intriga, la fluidez del romance, la naturalidad del diálogo y la pureza del idioma. A trueque de estas dotes sobresalientes se le perdonaban sus enormes defectos; pero el señor Schlegel no piensa así, sino que desentendiéndose de tan raras perfecciones, alaba precisamente en Calderón lo que todo el mundo vitupera, esto es, su tendencia al género lírico, el oropel de sus descripciones, y la mezcla de estrellas y flores, sol y ojos, perlas y lágrimas; vicios de estilo que no caracterizan únicamente a nuestro célebre dramático, sino que infestaron a todos los poetas gongorinos, a todos los predicadores gerundios y a todos los versificadores italianos, españoles, franceses e ingleses anteriores al renacimiento de las letras.

De un principio tan desatinado deben resultar las más desatinadas consecuencias. No puede decirse que la poesía de Calderón sea un himno continuado a la gloria del Criador, pensando en las astucias de la *Dama duende*, las fanfarronadas de Coriolano y las extravagancias de Segismundo; y si para Calderón la suerte del hombre ya no es un enigma, «tampoco lo ha sido jamás para un cristiano firme en su creencia».

Llevado al parecer por el espíritu de contradicción más que por convicción propia, Mirtilo acaba haciendo burla de otros elogios a Calderón, sin fijarse que los más entusiastas de Schlegel se referían al teatro religioso, a los autos; ni él ni su expositor prestaron la menor atención a los dramas de la honra.

Mirtilo Gaditano no era otro que José Joaquín de Mora (Cádiz, 1783-Madrid, 1864), el íntimo de los Boehl, o, mejor dicho, de doña Frasquita. Mora en su juventud había estudiado Leyes en la Universidad de Granada, en la que fue profesor. Al producirse el levantamiento contra Napoleón abandonó las aulas para empuñar las armas, pero hecho prisionero en 1809, vivió internado en Francia hasta el final de la guerra. Allí casó con una francesa, y allí contrajo en el juego deudas de alguna consideración (que pudo pagar gracias a Blanco White). En la primavera de 1813, estando aún confinado en Chalon-sur-Saône, envió a doña Frasquita Larrea tres romances, acompañados de unas explicaciones, que su corresponsal, entusiasmada, remitió a A. W. Schlegel. Los romances eran imitación de los moriscos del siglo XVII, que entonces se creían tan tradicio-

nales como los «viejos», y sobre ellos hace las siguientes observaciones:

Van tres romances en que he procurado imitar el estilo de los antiguos romances españoles. Vm. se admiraría si leyese los romanceros. Allí se encuentran pensamientos filosóficos y meditaciones encumbradas, expuestas con el lenguaje más sencillo y natural. Allí se ve lo que es el influjo de la naturaleza en los primeros ensayos poéticos de los pueblos. Y quién diría que esta nación, tan célebre por la viveza de su imaginación, ha producido los pensamientos más melancólicos y cuadros más análogos a los climas nebulosos del Norte que a la risueña atmósfera del Mediodía<sup>4</sup>.

En otra carta dice de Shakespeare y del teatro francés:

Añadiré que he leído estos días algo de Shakespeare y que lo creo el más hermoso genio que jamás ha existido, y de todos los poetas el que más se acerca a la región de la belleza ideal. ¿Qué son las reglas y las *convenances* y las trabas de estos monos junto a sus sublimes arrebatos? Yo gozo cuando oigo decir que es un bárbaro, un salvaje, un grosero; porque si estos hombres lo entendiesen y alabasen, ¿sería lo que es? Mientras más se aleja en sus poesías de todo lo que huele a dramático en este país, más me gusta. Es el mayor de los poetas. No tuvo otra regla sino la inspiración, creó otra naturaleza, penetró la humana como si se hubiera hallado en su creación, y nadie ha sabido como él encerrar en un verso una serie de ideas que dan materia para meditar horas enteras<sup>5</sup>.

Resulta, pues, que quien se enfrentaba ahora con Boehl y Schlegel en nombre de las reglas del clasicismo francés principalmente, había expresado un año antes opiniones muy opuestas. Y hay que recordarlo para comprender el verdadero alcance de su oposición a Boehl. No todo lo que decía era consecuencia de sinceras convicciones, a no ser que éstas se modificaran radicalmente de un año para otro.

Boehl de Faber, después de una breve contestación a Mirtilo, reunió el primero de sus artículos con otros dos inéditos en un pequeño folleto titulado *Donde las dan las toman* (1814).

Pero no pararon aquí las cosas. En 1817, cuando ya Mora se había trasladado a Madrid para ejercer la abogacía y dedi-

<sup>4</sup> C. Pitollet: *Ob. cit.*, pág. 79.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 80.

carse de hecho al periodismo y las letras, Boehl reanudó la polémica con una carta a la *Crónica Científica y Literaria*, publicación dirigida por José Joaquín de Mora.

Esta vez la controversia fue más duradera; no cesó hasta 1820. Pero mientras en su *Crónica* Mora se valía en general de breves composiciones en verso para satirizar a Boehl (Bolonio, como él le llamaba), éste fue ampliando su defensa de las teorías románticas con nuevos artículos en el *Diario Mercantil* de Cádiz, que fue recopilando, a partir de agosto de 1818, en un folleto titulado *Pasatiempo crítico*, que tuvo adiciones posteriores.

Las tres partes de que llegó a constar el *Pasatiempo* tienen importancia porque en esta segunda etapa de la polémica Boehl, además de Schlegel, que queda un poco en segundo término, aprovecha varias obras y ensayos relacionados con el romanticismo o con el teatro español que habían aparecido en Europa por aquellos años o poco antes: *De l'Allemagne*, de Madame de Staël; artículos de la *Edinburgh Review* sobre las lecciones dramáticas de Schlegel o en torno a la poesía moderna; los *Apuntes* sobre Lope y Guillén de Castro de lord Holland; *De la littérature du Midi de l'Europe*, de Sismondi; la poesía de Thomas Moore y de Byron.

Ya en *Donde las dan las toman* había tenido Boehl un colaborador, José Vargas Ponce, celebrado poeta satírico e infeliz dramaturgo, que firma con el pseudónimo de *El Boreas Español* uno de los artículos allí recopilados. Luego hubo otros que hicieron causa común con Boehl, o, mejor dicho, contra Mora, tales Cristóbal Zulueta y Juan Bautista Cavaleri, que apenas vale la pena mencionar, pues ninguna idea propia o apropiada aportan a la cuestión debatida; ni siquiera eran partidarios del romanticismo. En el caso del abogado Cavaleri (cuyos dos pseudónimos: *Carpóforo de Barreda* y *Henao* y *Serafina Rubia*, ya lo retratan) todo se reduce en uno de sus escritos a elogiar como buen patriota a Calderón al mismo tiempo que recomendaba la refundición de sus obras, y se extendía en arbitrarias consideraciones sobre el concepto del honor.

A Boehl no podía faltarle la ayuda de otra persona más allegada a él y que coincidía con sus opiniones literarias y políticas: su propia mujer. Doña Frasquita, cuyo nombre de pluma era *Cymodocea*, fue en esta ocasión quien con el apasiona-

miento y agresividad en ella habituales, acentuó la nota política atacando duramente a los partidarios de la Ilustración y adversarios de Calderón y acusándoles de malos españoles.

También Mora tuvo un auxiliar en su amigo Antonio Alcalá Galiano (Cádiz, 1789-Madrid, 1865), hijo del célebre marino don Dionisio, que pereció en la batalla de Trafalgar. Su relación con Mora se inició en la Academia de Bellas Letras de Cádiz, que ellos y otros jóvenes organizaron en 1805, imitando la Academia de Letras Humanas establecida en Sevilla por Blanco, Lista y Reinoso en los últimos años del siglo XVIII. Mora, que cursaba Leyes en la Universidad de Granada, pasaba temporadas en su ciudad natal, y en la tertulia de doña Frasquita seguramente es donde conoció a José María Blanco. En relación con ellos estuvo también el estudiante granadino Francisco Martínez de la Rosa, que premiado en una ocasión por sus poesías, fue nombrado socio de mérito de la Academia gaditana.

Alcalá Galiano, que sin formación universitaria aprendió bien en sus estudios privados el francés y el inglés, fue nombrado en 1813 secretario de la legación de España en Suecia. A su paso por Londres conoció personalmente a Madame de Staël, de cuya famosa obra *De l'Allemagne*, reimpresa entonces en Londres por haber destruido Napoleón la edición francesa anterior, llevó algunos ejemplares a Suecia.

Después de su regreso a España inició, aunque clandestinamente, sus actividades políticas; pero sin perder su interés por la literatura. En 1818 colaboró en la *Crónica Científica y Literaria* de Mora, terciando en la polémica con Boehl de Faber. Del artículo que remitió conviene recoger unas observaciones sobre el tan traído y llevado gusto clásico francés.

El gusto clásico es común a todos los modernos; el gusto clásico floreció en España: clásico es Garcilaso, clásico León, clásicos Herrera y Rioja; y si entre los franceses halló este gusto mejor acogida, si en el siglo inmortal de Luis XIV se extendió a todas las ramas del árbol de la literatura francesa, esto redundará en honor de aquella era y de aquellos autores, y no en menoscabo del gusto mismo.

Gusto, pues, común a los modernos y a los antiguos. «No fueron bautizados en París ni Aristóteles ni Horacio.»

Alcalá Galiano ya no escribió más en la *Crónica*. Lo que hizo fue preparar con Mora un folleto, *Los mismos contra los propios o respuesta al folleto intitulado «Pasatiempo crítico»*, que apareció aquel año, 1818, en Barcelona, porque el censor de Madrid, harto seguramente de la polémica y de tanto Calderón arriba y abajo, lo había prohibido. El folleto lo componen cinco breves sátiras de Mora y una extensa carta de Alcalá Galiano a los impugnadores de Mora. En su carta, después de despachar rápida y desdeñosamente, como sin duda merecían, a los auxiliáres de Boehl, es a éste a quien se dirige, al caballero alemán, «primer campeón en esta lucha».

Por lo que se refiere a Calderón, declara:

Yo, si vale decir verdad, admiro el ingenio de Calderón, su feliz inventiva, la facilidad con que versifica y el artificio de su diálogo. La travesura (que tal nombre merece) de sus planes me sorprende. Pero cuando se eleva, su afectación, su hinchazón, sus sutilezas me repugnan infinito. Cabalmente aplaudo yo en él lo contrario a lo que el señor crítico le atribuye, pues éste halla en su lenguaje inocencia y sabiduría, y yo ingenio travieso, falto empero de saber y sencillez. Así, lo que me gusta en Calderón es alguna de sus comedias de capa y espada, y lo que de éstas me gusta es el estilo llano y familiar (que nunca es continuo) y la fecundidad con que idea incidentes nuevos que a cada paso suspenden la atención. Por eso sus comedias me parecen mejor leídas que representadas. Los críticos alemanes que se han hecho sus panegiristas admiran en él sus defectos más todavía que sus primores. Y así vemos que no *Los empeños de un acaso*, ni *No siempre lo peor es cierto*, ni *Guárdate del agua mansa*, ni *El astrólogo fingido* son las comedias tuyas que se leen con gusto y representan con aplauso en Alemania, sino *La vida es sueño* y otras monstruosidades de este jaez. Lo cual se comprueba por el juicio que de él hacen, pues ciertamente los enredos y devaneos de sus damas y galanes, los chistes de sus graciosos, no son los que le han merecido el nombre de *perfume matizado* (vulgo, flor) y otras preciosidades por este tenor. No, señor, la ininteligible algarabía, el culteranismo de sus comedias heroicas es lo que agrada en aquellos países, en donde por un amor de patria e independencia mal entendido, queriendo justamente sacudir el yugo francés, se creyó equivocadamente que debía desterrarse el gusto clásico, porque éste había sido el de los mejores autores franceses.

En lo restante de su carta Alcalá Galiano rechaza la acusación de francesismo que se lanzó contra Mora y sus partidarios,



acusación que en aquellos momentos podía tener graves consecuencias para los inculpados. Luego, aunque de paso, contradice una afirmación de Boehl que en términos generales fue repetida por Agustín Durán y otros críticos a lo largo del período romántico: la divergencia entre la minoría culta afrancesada, opuesta al teatro del siglo XVII, y el público ingenuo, no contaminado por la Ilustración, que seguía aplaudiéndolo gustoso.

Boehl pudo convencerse por sí mismo de que Alcalá Galiano tenía razón. Cuando dos sabios naturalistas alemanes, concedores por la crítica de su país de la importancia de Calderón, estuvieron de paso en Cádiz, manifestaron a Boehl sus deseos de ver representada una obra de dicho autor, ya que en más de un mes que pasaron en Madrid no se representó ninguna. Y como tampoco aparecía nada en la cartelera teatral gaditana, Boehl hubo de rogar a sus compatriotas que permanecieran unos días más en la ciudad para dar tiempo a preparar una función calderoniana. Es lo que hizo su amigo Cavaleri, arreglando como pudo *A secreto agravio, secreta venganza*. La ausencia de Calderón en la escena gaditana no era excepcional. De mediados de abril a mediados de junio de 1818, en el *Diario Mercantil* de Cádiz, donde colaboraba Boehl con sus «Noticias literarias», se anunciaron representaciones de las *Tiranías de Zamoski, o las minas de Polonia, de José II en Salstbourg* (sic) o *la huerfanita* y de otras cosas por el estilo. Del teatro antiguo español, una sola vez *El desdén con el desdén*, de Moreto, y una refundición de *El burlador de Sevilla* «acompañada de su aparato teatral». De Calderón ni una sola obra.

La carta de Alcalá Galiano, referente en su parte principal a Boehl, éste la leyó con sumo agrado y no tardó en contestarla.

He leído esta carta más de una vez. He quedado tan prendado de su estilo como de su moderación. La miro como los preliminares de paz entre los campeones en pro y contra de Calderón, excluyendo de ellos al necio y desgarrado autor de las «Variedades» de la *Crónica*, cuya concordancia sería bastante a hacerme dudar de la opinión más bien establecida.

La polémica, sin embargo, no acabó con esto. Boehl siguió recogiendo en nuevas partes del *Pasatiempo crítico* sus opinio-

nes literarias y las ideas expuestas acerca del romanticismo en obras recientes europeas. Entretanto, su erudición (preparando su *Floresta de rimas antiguas*) y su españolismo (reivindicando a autores antiguos) fueron recompensados por la Real Academia Española, nombrándole académico honorario. Y ya con este título, que tanto le envaneció, procedió a recopilar todo lo que había publicado desde el comienzo de la polémica, no sin correcciones y supresiones significativas, hasta formar el volumen titulado *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura*, que apareció en Cádiz en 1820.

Por entonces cambió la faz política de España al restaurarse el régimen constitucional, en el que Alcalá Galiano tomó parte muy activa. Y si antes los escritos, tanto de Boehl como de sus adversarios, apenas tuvieron lectores en Madrid y Cádiz, ahora pasaron inadvertidos en medio de la avasalladora actualidad política.

Si uno se pregunta por el sentido de la polémica calderoniana, no basta admitir en Mora gran versatilidad de gustos y escasa consistencia en sus opiniones; ni siquiera atribuir papel decisivo, aunque fuera importante, a los motivos de animosidad personal que debieron de producirse entre él y el matrimonio Boehl de Faber. Tampoco es suficiente la notoria falta de tacto del cónsul germano dando una lección de patriotismo a quienes habían probado el suyo con creces (Mora combatió en Bailén); por bien intencionada que fuese tenía que resultar irritante.

En aquel episodio entraron por mucho otros factores, en primer lugar el religioso. Boehl, con fervor de neófito, no se contentó con poner de relieve, como había hecho Schlegel, el valor espiritual del drama calderoniano, sino que identificando en absoluto la poesía de Calderón y el catolicismo español, los convirtió en términos inseparables que había que aceptar o rechazar íntegramente. El descrédito del teatro calderoniano no era más que una forma de hostilidad a lo que significaba espiritualmente.

No es Calderón a quien odian los *Mirtilos*; es el sistema espiritual que está unido y enlazado al entusiasmo poético, la importancia que

da a la fe, los límites que impone al raciocinio, y el poco aprecio que infunde a las habilidades mecánicas, único timbre de sus contrarios <sup>6</sup>.

Casi podría decirse, como en el caso de Friedrich Schlegel, que no era la poesía de Calderón lo que atraía principalmente a Boehl, sino el sistema espiritual que le atribuye. La posición de Mora y de Alcalá Galiano no dependía, sin embargo, de su falta de fe; era estrictamente literaria. La carencia de espíritu religioso no les impedía admirar a fray Luis de León <sup>7</sup>, y lo admiraban porque veían en su obra la antítesis del culteranismo. Calderón no les desagradaba —ya lo hemos visto— por su identidad con un sistema espiritual determinado, sino por su semejanza con la poesía de Góngora y el arte de Churriguera.

Casi siempre Boehl suele prescindir de toda base filosófica, de los principios generales y conceptos históricos que mejor podían conducir a la glorificación calderoniana, a la que se lanzó, por decirlo así, súbitamente, sin preparar el terreno. Bien es verdad que el nuevo lenguaje metafísico germánico, tan poco inteligible para muchos en otras partes, tenía que resultar totalmente extraño para oídos españoles familiarizados a lo sumo con divulgaciones filosóficas traspirenaicas de segunda mano. Ante las insensateces que Mora llegó a decir sobre Kant, tenía razón Boehl para desalentarse, pensando que era una desgracia tener que debatir con quienes no podían ver las cosas más que por un solo lado. La simplificación era, por consiguiente, necesaria, pero de todos modos fue excesiva.

Boehl, incomprensiblemente, dado su conocimiento del alemán y del español, no siempre traduce bien. «Das griechische Ideal der Menschheit» (El ideal griego de la humanidad) se convierte en la segunda parte del *Pasatiempo crítico* en «La belleza ideal de los griegos», destruyendo el sentido de todo el párrafo y el contraste con el siguiente. Pero más graves que sus errores o descuidos son las supresiones que desfiguran el pensamiento original. Todo lo que dice Schlegel referente al Es-

<sup>6</sup> C. Pitollet: *Ob. cit.*, pág. 119.

<sup>7</sup> Boehl, hombre tan culto como estrecho de miras, no podía comprender que un radical en política como John Bowring fuera sensible a la poesía popular y hubiera publicado el libro *Ancient Poetry and Romances of Spain* (1824).

tado moderno español, a la pérdida de las libertades medievales y a la tiranía política de Felipe II, desaparece por completo en el texto español, y no digamos las alusiones al poder eclesiástico. (Lo cual pudo haberle servido a Mora para combatir a Boehl; pero bien se ve que no conocía ni la traducción francesa de la obra de Schlegel.)

Boehl aseguraba que no era ningún enemigo de las «luces», pero no fue Mora el único que le acusó de serlo en vista de sus constantes ironías —suyas o de su mujer— ante los símbolos favoritos del progresismo de la época. Lo cierto es que Boehl, para quien los inquisidores españoles pecaron de liberales, vino a identificar el romanticismo con el tradicionalismo y la reacción política<sup>8</sup>.

Hasta en los países donde el nuevo movimiento romántico apareció unido desde el principio a un sentimiento tradicionalista, el creciente carácter reaccionario determinó la ruptura. Así había de ocurrir en Alemania, así también con los jóvenes románticos de Francia tras la coronación de Carlos X en 1825. Si en Italia los liberales del Norte acogieron favorablemente las ideas de Schlegel, es porque les servían de apoyo en sus aspiraciones a la unidad nacional. En España la unidad no necesitaba de predicación especial, pero el carácter patriótico y aun tradicionalista que distinguió al liberalismo español al calor de la guerra de la independencia, quizá hubiera permitido su asimilación al romanticismo por lo que tenía de nacionalista. El antiliberalismo de Boehl malogró esta posibilidad. Identificar las nuevas tendencias literarias con el absolutismo, cuando la gran mayoría de los escritores españoles eran liberales o reformadores «ilustrados», y estaban padeciendo por ello dura persecución, no pudo servir en el fondo sino para desacreditar la causa que defendía.

Lo peor fue que la arruinaba para todos, liberales y serviles. Los representantes de la tradición española que podían haberle sostenido, tampoco lo hicieron. Boehl se dio cuenta con amargura de que en su cruzada romántico-traditionalista estaba prácticamente solo, y no supo explicarse la causa. «Ni una sola voz de pública aprobación ha recompensado el celo del común

<sup>8</sup> Guillermo Carnero: *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: El matrimonio Böhl de Faber*, 1978.

defensor de dos naciones agraviadas»<sup>9</sup>. Si encontró al cabo algún reconocimiento, fue por su labor erudita y su españolismo; pero la Academia Española, al acogerle en su seno, no rompía ninguna lanza en favor de las teorías románticas. Boehl sabía de sobra que el tradicionalismo español era irreconciliable con el espíritu de la Ilustración, pero ignoraba, al parecer, que aquel tradicionalismo había de oponerse a cualquier novedad por el hecho de ser novedad principalmente. La censura ejercida por eclesiásticos no sólo rechazaba el romanticismo pasional de *Werther*, sino, como tendremos ocasión de ver, el de un Chateaubriand, a pesar de su espiritualismo católico, por haber convertido cosa tan seria como el cristianismo en una religión amable y poética. La innegable verdad que Boehl desconocía era que el catolicismo español, con todo su arraigo y poder institucional, representaba entonces una fuerza culturalmente negativa, sin capacidad de expresión adecuada en un mundo nuevo. Hasta que se liberalizó o modernizó con Balmes y Donoso a mediados del siglo XIX, el catolicismo español no pudo hablar un lenguaje a tono con los tiempos y eficaz, en consecuencia, para su propia causa.

El intento de Boehl era, además, prematuro. El mismo se dio cuenta de que el siglo XVIII no era aún «pasado» en España, sino presente. Lo que para Boehl fueron lecturas de años atrás, ya olvidadas, en España sólo empezaron a tener difusión general mucho más tarde. Las traducciones de Rousseau y Voltaire se imprimen en Francia, y no tienen libre acceso al otro lado de los Pirineos hasta la segunda y tercera décadas del XIX en las etapas liberales.

En esos mismos años vivían aún Meléndez y Moratín, los mejores representantes del gusto neoclásico, los restauradores de la literatura española a juicio de sus contemporáneos, que no veían en su obra ninguna prueba de la esterilidad clasicista en suelo español. Siguiendo los mismos principios se había formado la generación que empieza a escribir hacia 1800, tanto Quintana como Lista, liberales y afrancesados. Arriaza traduce la *Poética* de Boileau en 1807.

Quizá los afrancesados nos ofrecen el mejor ejemplo de este anacronismo. Emigrados a Francia, se encuentran allí con

<sup>9</sup> *Vindicaciones de Calderón*, pág. 72.

una atmósfera literaria por lo menos cambiante. Pero de lo nuevo apenas hay nada que les haga mella. Un Pérez de Camino seguirá escribiendo poéticas neoclásicas. Moratín leerá la traducción francesa de la obra de A. W. Schlegel sobre la literatura dramática, pero al analizar en sus *Orígenes del teatro español* la *Numancia* de Cervantes, se limitará a señalar con todo respeto su absoluta discrepancia frente al crítico alemán.

Ocurrió entonces lo que había de ocurrir otras veces en la España moderna, y no sólo en el campo literario. Un largo y penoso esfuerzo para ponerse a tono con el espíritu del tiempo, y cuando el objetivo parecía logrado, ya el tal espíritu había tomado una nueva dirección. De ahí la confusión, el tropel innovador y el persistente anacronismo de la cultura española, que vive en los tiempos modernos no sólo en una posición de inseguridad, sino moviéndose a contratiempo de la europea.

## LA OMINOSA DÉCADA (1824-1834)

... el ... de ...

... el ... de ...

LA OMBRESA DE LA

(1854-1881)



UNA VEZ más, como en 1813 y 1814, buen número de escritores españoles hubo de expatriarse a fines de 1823, al ser restaurada la monarquía absoluta. A los afrancesados que seguían en el destierro, como Moratín, Maury, González Arnao, Muriel, se añadieron ahora los liberales: Antonio Puigblanch, Jaime y Joaquín Lorenzo Villanueva, José Joaquín de Mora, Martínez de la Rosa, el conde de Toreno, Eduardo de Gorostiza, Antonio Alcalá Galiano, Angel de Saavedra. Otros, como Quintana, Juan Nicasio Gallego y Bartolomé José Gallardo, confinados en España, permanecieron varios años sin publicar obra alguna.

Desaparecieron los numerosos periódicos del trienio liberal, excepto la *Gaceta* y el *Diario de Madrid*. Hasta 1828, con el *Correo Literario y Mercantil*, no volvió a haber una sola revista literaria y menos política. En Londres, de 1823 a 1829, los emigrados publicaron seis periódicos político-literarios.

La enseñanza superior padeció igualmente por emigración o destitución de una parte del personal docente. Entre los emigrados figuraban Muñoz Torrero y González Alonso, de la Universidad de Salamanca; Puigblanch, de la de Madrid; Mariano Sicilia y Sotos Ochando, del Colegio de San Fulgencio de Murcia; Andrós Gorbea, del de Vergara. Emigraron, asimismo, varios hombres de ciencia: Ciscar, Bauzá, Aréjula, Lagasca.

En medio de semejante empobrecimiento cultural apenas hubo un hilo de continuidad gracias a un grupo de afrancesados —Lista, Hermosilla, Miñano, Narganes— que supo adaptarse a las nuevas circunstancias. Alberto Lista fue en el colegio de San Mateo de Madrid el maestro de Espronceda, Ventura de la Vega y otros jóvenes que sobresalieron como escritores en el período romántico.

Por otra parte, entre los de fuera y los de dentro no hubo contacto, o lo hubo tardío y muy escaso. Agustín Durán, en

su crítica literaria, pudo seguir a Boehl de Faber, pero desconocía lo publicado en Londres por Blanco White. Ni los unos estaban en las mismas condiciones que los otros en cuanto se refería a la expresión de sus ideas. Mientras los expatriados gozaban de libertad, los del interior estaban sometidos a la censura. Así, pues, existieron al mismo tiempo dos literaturas españolas que no siguieron igual rumbo, y que por ello conviene estudiar separadamente, aunque a veces al tratar de algunos autores haya que apartarse considerablemente del orden cronológico.

## EN LA EMIGRACIÓN

### BLANCO WHITE

CUANDO los emigrados liberales llegaron a Londres a fines de 1823, otro español que se hacía llamar Blanco White, llevaba residiendo allí desde 1810.

Amigo y contertulio de los Boelh de Faber, José María Blanco (Sevilla, 1775-Liverpool, 1841) iba a ser precisamente el segundo promotor del romanticismo español.

Destinado a la Iglesia desde la infancia, Blanco hizo una rápida y brillante carrera eclesiástica. Sacerdote a fines de 1799, dos años más tarde obtenía por oposición un puesto de canónigo magistral en la catedral de Sevilla. Las dudas, sin embargo, que más de una vez le asaltaron antes, unidas a penosas circunstancias familiares, determinaron poco después la grave crisis que acabó por hacerle perder su fe religiosa.

Desde muy joven sus aficiones literarias encontraron un mentor excepcional en Manuel María de Arjona, sacerdote muy culto y elegante poeta, rector del Colegio de Santa María. Blanco hizo participar a dos estudiantes amigos suyos, destinados también al sacerdocio, Alberto Lista y Félix José Reinoso, en las reuniones con Arjona, dedicadas principalmente al estudio de la poesía, guiados por Quintiliano, Muratori y varios teóricos clasicistas franceses. Juntamente con otros jóvenes universitarios, no tardaron en formar una academia literaria privada, la Academia de Letras Humanas, que duró desde 1792 hasta comienzos del siglo siguiente, una vez terminados sus estudios<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Vicente Lloréns: «Una academia literaria juvenil», *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, II, 1974, págs. 281-295.

En las sesiones de la Academia los socios daban lectura a discursos y poesías. En 1797 apareció un pequeño volumen de composiciones poéticas de Blanco, Lista y Reinoso, en las que se muestran fieles seguidores de Meléndez Valdés y de los poetas del siglo xvi, principalmente Garcilaso, fray Luis de León y Herrera.

De 1804 a 1806, Blanco publica nuevas poesías en el *Correo* de Sevilla y se inicia como crítico con una comedida réplica a Quintana en defensa de *La inocencia perdida*, de Reinoso. Casi al mismo tiempo era nombrado profesor de Eloquencia y Poesía en la Sociedad de Amigos del País, donde tuvo ocasión de exponer ideas literarias que se apartaban ya un tanto de los principios clasicistas en que se había formado.

En los dos años que pasó en Madrid, hasta el levantamiento contra la dominación napoleónica, escribió otras poesías, una de las cuales leyó en el Instituto Pestolozziano, al que pertenecía como consejero. Aparte de la oda patriótica que imprimió en 1808 y de alguna elegía que permaneció inédita, su actividad como escritor durante la guerra fue sobre todo política, con una serie de artículos en el *Semanario Patriótico* de Quintana, que tuvieron gran resonancia y ocasionaron la suspensión del periódico en agosto de 1809<sup>2</sup>.

Al abandonar Sevilla la Junta Central y refugiarse en Cádiz, Blanco la siguió, como hicieron otros patriotas, mas no Lista y Reinoso, sus mejores amigos. Motivos diversos, principalmente religiosos, sin excluir los políticos, le decidieron a salir de España. En febrero de 1810 embarcó para Londres y a poco de establecerse allí fundó *El Español*, periódico mensual que se publicó hasta mediados de 1814, del que fue redactor único. Sus campañas de oposición al Gobierno y en favor de la autonomía de las colonias americanas tuvieron inmediata repercusión en España y América, y le hicieron objeto de violentos ataques en la prensa de Cádiz y en las Cortes.

Tras su conversión al anglicanismo en 1812, Blanco hizo un deliberado y no inútil esfuerzo por asimilarse la lengua y el pensamiento ingleses. Esos años de reeducación literaria coin-

<sup>2</sup> Vicente Lloréns: «Jovellanos y Blanco. En torno al *Semanario Patriótico* de 1809», *Literatura, Historia, Política*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, págs. 89-119.

cidieron en gran parte con el florecimiento de la literatura romántica inglesa —a la aparición no mucho antes de Wordsworth y Coleridge siguió la de Byron y Walter Scott—, con una nueva era de la crítica literaria —del prefacio de Wordsworth a las *Lyrical ballads* a las *Lectures on the English poets* de Hazlitt— y la penetración de las ideas románticas germánicas.

El libro de Madame de Staël *De l'Allemagne*, que despertó nuevo interés por la literatura alemana, se tradujo al inglés en 1813, fecha de la nueva edición francesa, que su autora publicó en Londres. Las *Vorlesungen über dramatische Kunts und Literatur* de August Wilhelm Schlegel aparecieron en inglés en 1815. La obra fue ampliamente comentada y extractada en las principales revistas. Ya lo había sido antes con motivo de la traducción francesa de 1813. En 1818 se publicaba la traducción de Lockhart de la *Geschichte der alten und neuen Literatur* de Friedrich Schlegel, que tuvo también resonancia desde que apareció en su lengua original. A partir de entonces apenas hay artículo literario, sobre todo referente al teatro, tanto inglés como francés o español, en que no se mencione a Schlegel, sin hacer gran diferencia entre los dos hermanos. Así también en otros trabajos críticos, como el *Essay on the Drama* de Walter Scott. En la obra capital de este período, la *Biographia literaria* de Coleridge, la huella de la filosofía romántica alemana es decisiva.

En muchas de las obras de crítica general la literatura española ocupa un lugar importante, y en algunos casos sirve de base para nuevas teorías; a su vez, es objeto de valoración muy opuesta a la usual en el siglo XVIII. Casi al mismo tiempo aparecieron otras obras sobre temas exclusivamente españoles, ya de simples aficionados, como lord Holland, ya de escritores de renombre, como Robert Southey; con ambos tuvo Blanco estrecha relación.

Por otro lado, en 1812 se publicaba en francés la traducción de la parte española y portuguesa de la *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* de Bouterwek, y un año después aparecía *De la littérature du Midi de l'Europe*, de Simonde de Sismondi, quien juntamente con Madame de Staël y A. W. Schlegel formaba lo que los clasicistas franceses denominaron el «trío romántico» de Ginebra. Se conserva el ejemplar de la Literatura española de Bouterwek en la versión inglesa de 1823,

anotado por Blanco. A Sismondi lo cita en varias ocasiones, y lo utiliza al dar en sus *Varietades* algunos extractos sobre poesía provenzal. Comparte su entusiasmo orientalizante, acepta con modificaciones el contraste entre la tolerancia de la España medieval y la intolerancia de la época moderna, que Sismondi fue el primero en observar; pero en general considera que su conocimiento de la literatura española era superficial y de segunda mano; por eso cuando tiene ocasión lo corrige o completa, lo mismo que al historiador alemán. (Obsérvese que varias de las publicaciones mencionadas son las mismas que aprovechó Boehl de Faber en la segunda etapa de su polémica con Mora.)

### *Defensa de la literatura imaginativa*

Don Juan Manuel fue uno de los autores favoritos de Blanco. A mediados de 1824 dio noticia de su vida y escritos en el *New Monthly Magazine*, acompañándola de la traducción de un cuento del *Conde Lucanor*, el de don Rodrigo el Franco, mucho más romántico y representativo del carácter original de los españoles, a su juicio, que el reproducido por Bouterwek. Casi al mismo tiempo publicaba el texto español en sus *Varietades o Mensajero de Londres*, la revista que editada por Ackermann dirigió de 1823 a 1825. En los siguientes números de ambas publicaciones hizo aparecer en la misma forma, traducción suya inglesa o texto original, el del Deán de Santiago. Blanco tampoco se limitó esta vez a presentar desnudo el cuento de Juan Manuel a los lectores hispanoamericanos e ingleses. Añadió, a modo de introducción, unas observaciones críticas que, aunque en lo esencial coinciden o se completan, no son las mismas en la revista española que en la inglesa. En ésta su objeto se reduce principalmente a señalar el interés de la narración que ofrece a los lectores; en la otra aprovecha la oportunidad para expresar algunas opiniones sobre la literatura española en general. Y si no llega en esas breves páginas a escribir un verdadero manifiesto literario, proclama al menos claramente su desacuerdo con las tendencias clasicistas dominantes en España y la necesidad de un cambio. Para ello no duda en exponer sus ideas y divulgar otras más o menos corrientes en

Inglaterra, pero apenas conocidas por la inmensa mayoría de sus lectores de lengua española.

Las observaciones insertas en las *Variedades* forman un artículo aparte, «Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles»; pero si el título recuerda el del ensayo de Addison *The pleasures of the imagination*, que le era bien conocido, no se limita, como el escritor inglés, a expresar cierta simpatía por la literatura fantástica, sino a justificarla por su valor poético y su raíz humana. Empieza así:

Dícese que un emperador propuso un premio para cualquiera que descubriese un nuevo placer. Si lo que intentaba era hallar placeres de un nuevo género, el programa debiera haber propuesto la invención de un nuevo sentido o facultad en el hombre; pero si su Majestad imperial se contentaba con los placeres conocidos con tal que fuesen nuevos en su clase, la imaginación de por sí hubiera bastado a satisfacer su apetito mental por mucho tiempo, con tal que desterrase de sus estados a cierta especie de críticos. El método que yo hubiera propuesto para esta *purificación* sería que a cada cual de sus Señorías críticas que se presentasen a pedir el permiso de quedarse en el reino, se le contase un cuento de encantamiento tal como los que con la boca abierta me acuerdo que yo oía en mi niñez; o que se le pusiesen en las manos los cuentos árabes llamados *Mil y una noche*, que igualmente me acuerdo que, cuando muchacho, leí a razón de tomo por día; y si el dicho crítico bostezaba, o daba señal de impaciencia, por ningún título se le permitiese permanecer en el reino más de veinticuatro horas.

Si Blanco no duda en desterrar a los críticos insensibles a las obras imaginativas que hicieron las delicias de su infancia, se comprende que lamente su decadencia en la literatura española. Es verdad que «la afición de los españoles a obras escritas en estilo oriental y llenas de ficciones de encantos y de seres sobrenaturales abrió en mal hora la puerta a mil extravagancias en la multitud de libros de caballerías»; pero fue para caer luego en el extremo opuesto, en una apatía de imaginación que no da ni admite una vislumbre del fuego que el clima y los árabes le comunicaron en otro tiempo. Blanco lamenta tener que atribuir ese cambio principalmente al *Quijote*, la obra que más admiraba; pero sea cualquiera la influencia ejercida por Cervantes, los efectos tenían que ser desfavorables

a la nación española, por cuanto en la formación del carácter y en la literatura de los pueblos modernos la imaginación ha tenido un influjo decisivo.

Emplear las armas del ridículo, instrumentos envenenados que destruyen el total de lo que hieren, para combatir la afición de los españoles a las obras imaginativas, era ir contra lo más íntimo de la naturaleza humana.

El placer de las ficciones que nos transportan a un mundo imaginario, poblado de seres superiores al hombre y sujeto a otras leyes que las inmutables de la naturaleza visible, es tan natural y tan inherente en nuestra constitución, que no puede arrancarse del alma sino con violencia.

Tan natural propensión no debe nunca aniquilarse, sino corregirse. Y no importa —añade Blanco— que éste sea el origen de la superstición. Pues no hay ningún peligro en divertir a la imaginación con sus propios sueños;

Por el contrario, al punto que sus más terribles aprehensiones caen por fortuna en manos del poeta o trovador (reúno estos dos nombres por falta de uno que abrace a todo escritor que inventa para divertir)<sup>3</sup> pierden su odioso aspecto.

El valor de lo mítico en la poesía reside en esa fuerza de la imaginación, capaz de convertir en placer las ideas más terribles, dándoles grandeza y alejándolas de nosotros dentro de un sistema indefinido, vago y remoto. Blanco, como otros románticos, prefiere la mitología moderna a la antigua. Aunque los dominios de la magia no sean tan varios ni tan bellos como los de la fábula, por su conexión con las tradiciones religiosas europeas tienen más poder sobre los afectos que todo el Olimpo antiguo. Lector diario de Homero y Virgilio, sobre todo del primero, Blanco confiesa que la intervención de los dioses le quita gran parte del placer que halla en la lectura de sus obras. «El nombre de Júpiter, Minerva o Venus en un poeta moderno me es del todo intolerable.»

Mientras el hombre no se vea convertido en una especie de ser de cal y canto, no podrá prescindir de ficciones, y es,

<sup>3</sup> Existía en alemán: *Dichter*; pero Blanco no aprendió el alemán hasta los últimos años de su vida.



pues, vano el intento de los que a título de filósofos quieren extirpar de la mente humana la facultad que nos lleva a pintar mundos invisibles que esa misma mente percibe como formando parte de ellos.

En esas creaciones de la imaginación consiste la parte más sublime y peculiar de la poesía. Sin ellas no puede existir el género novelesco o romántico que, ya sea en verso, ya en prosa, es el verdadero manantial y la única mina de que la poesía moderna ha sacado y ha de sacar sus mejores y más atractivos adornos.

No tiene razón Sismondi al suponer que las obras de pura imaginación, propias de una edad primitiva, nos causan placer en las creaciones de esa edad, mas no en las contemporáneas, que pertenecen a otro período histórico de la civilización. A eso se debe ciertamente —añade Blanco en el *New Monthly Magazine*— la esencial diferencia entre el cuento medieval y la novela moderna, pero el encanto de la narración fantástica, tanto de ayer como de hoy, es imperecedero porque responde a una necesidad del espíritu humano.

Ya había dicho A. W. Schlegel, a propósito de *Macbeth*:

Si en tiempos de Shakespeare se creía o no en fantasmas y brujas, es cosa por completo indiferente para justificar el uso que en *Hamlet* y *Macbeth* hizo el poeta de tradiciones preexistentes. No hay superstición que pueda difundirse ampliamente sin tener fundamento en la naturaleza humana, y sobre esto construye el poeta; el cual apela a ese temor a lo desconocido, a ese presagio del lado oscuro de la naturaleza y del mundo de los espíritus, que la Ilustración cree haber descartado totalmente.

Para Blanco, el cuento de don Juan Manuel y su modelo oriental, que también reproduce,

giran sobre la idea sublime, sea verdadera o falsa, de que lo que llamamos *tiempo*, ese ente misterioso del cual nadie se puede formar idea clara y distinta, aunque todos lo perciben no menos que su propia existencia, no es más que una creación de la mente humana que lo concibe en la serie de sus propias percepciones. La suposición en que se fundan ambos cuentos de que la mente humana es capaz de impresiones independientes del mundo físico, y de una existencia en que ni el *tiempo* ni el *espacio* [el subrayado es de Blanco] tienen

parte ni influjo, es una de las ideas, aunque vagas, grandiosas, que flotan en la imaginación, como si fuesen barruntos del mundo que nos espera.

Todo lo cual no quiere decir que la intervención de seres sobrenaturales y fuerzas misteriosas sea necesaria en todas ocasiones.

Mi intento es sólo protestar contra la sentencia de destierro que se ha fulminado sobre ellas, especialmente en España.

Lo que Blanco desea es que se encuentre el medio de hacerlas revivir, sin caer tampoco en el extremo opuesto representado a veces por los escritores alemanes. Para ello hay que tener en cuenta los verdaderos principios que pueden aplicarse a las artes de ingenio. El más general es que el artista puede exigir ciertas concesiones mentales de parte de los que han de gozar sus obras.

Los que pretenden que el placer que dan las artes imitativas nace de la *ilusión* [...] mantienen un error que la experiencia de cada cual desdice. Las artes no se dirigen al juicio sino a los afectos; la verosimilitud que requieren no es física sino moral. Concédaseme, dice el poeta dramático, que estos bastidores y telones son el interior del palacio de Saladino; que en él todos hablan en verso; permitan mis espectadores que tal representante tome la persona de Orosman, tal actriz la de Zaira; y en pago de esto yo moveré sus afectos de un modo que dé por bien empleadas todas estas suposiciones.

Palabras que recuerdan inmediatamente otras de Walter Scott en su ensayo sobre el drama<sup>4</sup>.

La verosimilitud de orden material en que se fundan los principios del arte clasicista no es lo que más importa.

La dificultad que el artista tiene que superar es la de hacer que sus personajes hablen y obren de modo que sus acciones y palabras correspondan exactamente a lo que individuos del carácter que él les atribuye harían y dirían si real y verdaderamente se hallasen en tal situación. El escritor que acierta en esto no peligra, por extravagante que sea su ficción original.

<sup>4</sup> El *Essay on the drama* apareció por primera vez en el suplemento de la *Encyclopaedia Britannica* de 1819, en que colaboró Blanco.

La verdadera falta de muchas obras no es que las situaciones sean inverosímiles, sino que los afectos y expresiones no correspondan a los caracteres ni a la situación:

La magnífica tragedia de Shakespeare *Macbeth* se funda en la predicción de unas hechiceras con que la ambición del héroe se despierta, apoderándose poco a poco de toda su alma. Esta ambición, como tea encendida que se acerca a combustibles violentos, pone en acción el carácter feroz y determinado de su mujer, quien precipita a Macbeth al crimen horrendo de asesinar en una misma persona a su rey, su amigo y su huésped. Nada es más inverosímil que la predicción, pero nadie, a no ser otro Shakespeare, podría dar más realidad y verdad a las pasiones que sus personajes expresan en consecuencia de la situación en que el espectador permite que el poeta los ponga.

### *El medievalismo de Blanco*

Los cuentos de don Juan Manuel no son las únicas obras medievales que Blanco reprodujo en sus *Variedades*. Excepto en las páginas dedicadas a Garcilaso, Lope de Vega y Alberto Lista, los textos españoles reimprimos y comentados por él pertenecen totalmente a la Edad Media: crónicas, romances, libros de viajes, las coplas de Jorge Manrique, *La Celestina*.

El valor del artículo sobre *La Celestina* fue reconocido tanto por Menéndez Pelayo<sup>5</sup>, favorable en general a las consideraciones críticas de Blanco, como por Marcel Bataillon, su más reciente impugnador<sup>6</sup>. A Bataillon se debe la mejor exposición de algunas de sus novedades; de allí arranca la crítica moderna de *La Celestina*, o como él dice: «la revolution célestinesque». Sería en este lugar de todo punto inoportuno entrar en el examen de las objeciones formuladas por el hispanista francés; es inevitable, sin embargo, alguna referencia para mostrar precisamente lo que tiene de romántica la interpretación de Blanco.

El cual aborda la primera gran paradoja que asalta al lector de la obra —la ocultación del nombre de Rojas— afirman-

<sup>5</sup> *Historia de los heterodoxos españoles*, 2.<sup>a</sup> ed., L. VII, 1932, pág. 188. Otras referencias a Blanco en *Estudios de crítica literaria y Orígenes de la novela*.

<sup>6</sup> *La Célestine selon Fernando de Rojas*. París, 1961, págs 20 y sigs.

do que no hay ninguna otra más célebre en la literatura española fuera del *Quijote*.

mas ningún autor ha gozado menos de la fama de sus escritos que el de esta famosa tragicomedia. Llevado de la falsa vergüenza de parecer escritor de libros puramente divertidos, y temiendo que su crédito como letrado padeciese, tomó un término medio entre declararse por autor y ocultarse enteramente, que le ha quitado toda la gloria que su obra le preparaba.

Hoy sabemos, gracias a Stephen Gilman<sup>7</sup>, la complejidad de elementos que pudieron entrar en la deliberada ocultación a medias del autor, perteneciente a familia de judeoconversos, y cuyo padre fue condenado por la Inquisición. Hace siglo y medio Blanco se atuvo no a simples recuerdos juveniles, sino a lo dicho, sinceramente o no, por el propio Fernando de Rojas, y a un tradición muy arraigada en España, aunque quebrantada a veces, según la cual la literatura de entretenimiento no era ocupación propia de gentes respetables.

Por lo que se refiere a otra gran cuestión, la de si fueron uno o dos los autores de la obra, he aquí las razones de Blanco para pensar que era creación exclusiva de Fernando de Rojas.

La parte que dice no ser suya, es sólo el primer acto de los veintiuno en que la tragicomedia está dividida. En la edición que tengo presente, que es de 1595 en la oficina plantiniana, la obra completa es de 350 páginas; el primer acto se contiene en 45. En tan corto espacio el autor original, si hubiera sido diferente del continuador, no podía más que introducir ciertos personajes, y empezar a desenvolver la acción. Los que llama Rojas actos son poco más que escenas. En efecto, en lo que atribuye a otra pluma sólo se prepara una trama complicada, de que no se puede formar idea hasta que se ha leído la comedia entera, que en punto a intriga natural y verosímil es muy superior a las de los mejores autores dramáticos de España. Lo cierto es que si Rojas hubiera adivinado las intenciones de otro, y llenado el imperfectísimo borrón del primer acto, como dice, su obra mostraría talento más grande y perspicaz aún que el que nos presenta, suponiendo ser toda suya.

<sup>7</sup> *The Spain of Fernando de Rojas. The intellectual and social landscape of La Celestina.* Princeton University Press, 1972.

Nadie podrá negar penetración al razonamiento de Blanco, que sigue siendo válido en cuanto al talento requerido para continuar tan perfectamente el no ya imperfecto sino extraordinario borrón empezado por otro.

Blanco añade a continuación del pasaje anterior: «La invención y estilo nacen de una misma fuente, desde el principio hasta el fin.» Este es el punto fundamental —unidad de obra y de autor— en que se detiene Marcel Bataillon:

Aquí se ve traslucir el axioma romántico que asegurará al hallazgo del emigrado español en Londres un siglo de éxito casi indiscutido: la perfecta unidad de la obra supone la unidad de autor. Así razona la fe del siglo XIX en el acto «creador» y eminentemente personal del genio. Los siglos anteriores habían prescindido de este axioma porque su concepción del trabajo literario ponía el acento en la fabricación, la elaboración, a menudo mucho más creadora que la concepción del esquema del conjunto: no se escandalizaban de que una gran obra fuese de dos autores sucesivos<sup>8</sup>.

Digamos de paso que no sabemos de ninguna obra de la literatura moderna escrita por autores sucesivos fuera de *La Celestina*, admitiendo que se debe a más de uno. Pero sigamos con las observaciones de Blanco, y apuntemos brevemente los aspectos que considera de más interés en la obra. Primeramente su valor histórico, como reflejo de las opiniones y costumbres de la España de aquel tiempo; luego, la viveza de colorido y exactitud de trazo de ciertos cuadros, no superados por los más recientes novelistas modernos.

Las novelas más modernas, que pintan con más destreza la vida y costumbres de las clases inferiores, especialmente los artificios y enredos de la gente de mala vida, no exceden en viveza de colorido y exactitud de dibujo a la pintura que Rojas nos da de cuanto pasa dentro de los umbrales de *Celestina*.

Pero donde el autor despliega su maestría, a juicio de Blanco, es en la caracterización de los personajes:

Una de las ventajas que esta composición dramática lleva a las más que en tiempos posteriores se escribieron para el teatro español, es la

<sup>8</sup> *Ob. cit.*, pág. 22.

distinción de carácter en los personajes que el autor nos presenta. Pero el de Celestina está delineado con tanta exactitud y con rasgos tan de maestro que casi oscurece a los otros.

No menor es la habilidad de Rojas al exponer los movimientos del corazón humano. «La parte más difícil en todo el enredo de esta obra es la seducción de Melibea; y ésta se halla manejada con gran destreza.» Blanco reproduce la escena y comenta después:

Cualquiera que conozca la ardiente imaginación de una joven española encerrada, como lo estaban las doncellas en tiempos antiguos, admirará el tino con que el autor pone a la vista los movimientos del corazón de Melibea, y el artificio diabólico con que Celestina la lleva poco a poco a su ruina.

El desenlace trágico constituye a los ojos de Blanco otro gran mérito de la obra, no solamente por los acontecimientos, sino por la impresión y efecto que producen en virtud del contraste. «El contraste de la escena voluptuosa que antecede a la muerte de Calisto, con los desastres que se le siguen, es verdaderamente admirable.»

En *La Celestina*, por último, veía otro aspecto muy significativo y menos visible, que no encuentra en esta o aquella situación, o en un determinado pasaje, sino en el conjunto y el estilo de toda la obra; es, a saber, que la de Rojas está en la línea que conduce a Cervantes:

No sólo el estilo, sino la ejecución toda de *La Celestina*, pertenece al tiempo en que el genio español tomaba el rumbo en que había de brillar Cervantes; de modo que es imposible leer esta obra sin tener presente, a cada paso, a aquel incomparable hombre, honor de los que hablan la lengua castellana.

El interés de Blanco por la Edad Media no era el del anticuario o «curioso» del siglo XVIII, exclusivamente histórico, ni se fundaba en motivos políticos como el de los patriotas liberales. La poesía patriótica clasicista ya se había adelantado en exaltar el mundo medieval. La España heroica de Quintana va de Pelayo a Padilla, pasando por el Cid y Guzmán el Bueno. Frente al absolutismo de los Austrias y Borbones, de donde

arranca, a su parecer, la decadencia española, los patriotas de Cádiz vuelven sus ojos a una época anterior cuya grandeza consiste tanto en el valor personal de los hombres como en las instituciones libres que gozaban. Este medievalismo político no es romántico porque carece de perspectiva histórica; el pasado y el presente, en vez de alejarse, se aproximan y aun se equiparan. La época actual, con sus luchas por la independencia y la libertad, no es sino una continuación de aquellas otras animadas por el espíritu de la reconquista, las antiguas Cortes y las Comunidades. Los liberales españoles venían a negar así al Siglo de las Luces, que les inspiraba con su idea del progreso y su desdén por la bárbara Edad Media. Pero si políticamente ya no podían admitir tal barbarie, literariamente la seguían aceptando.

La labor de los eruditos hubo de contribuir, de todos modos, a una revaloración literaria de lo medieval. Y de ellos proviene sin duda la de Blanco, lector de compilaciones como la de Flórez y comentador de Martínez Marina. Pero hay en él otros elementos que se echan de menos entre sus contemporáneos. Los redactores de los *Ocios de Españoles Emigrados* de Londres, comentando ciertas expresiones de Berceo, «que ahora son del estilo vulgar», dicen que esas voces deben llamarse

anticuadas y no incultas, que nadie dará tal calificación a las del *Fuero Juzgo* romanceado y de las *Partidas* de don Alfonso el Sabio, escritas con sumo esmero en el mejor castellano de la Corte. Podrán parecer de otra lengua muchas voces usadas en aquella edad, mas así como no tendrían razón si dijeren lo mismo respecto de las que usamos nosotros los que vengan cuatro o cinco siglos después, así tampoco la hay para llamar bárbaras las de nuestros antiguos.

Hay aquí un sentido del cambio histórico, de la evolución lingüística, raro aún por aquel entonces; pero tampoco apunta hacia un concepto verdaderamente romántico de la Edad Media. Despojarla simplemente de su barbarie y convertirla en edad civilizada representaba una reversión completa del punto de vista dieciochesco, pero nada más. Pues, para el romanticismo, la Edad Media tenía que seguir siendo bárbara, o, mejor dicho, primitiva. Toda la diferencia consistía en quitarle a la palabra su significación peyorativa, darle los títulos de excelencia descubiertos por Rousseau y aplicar a lo histórico el con-

cepto de lo orgánico, en virtud de lo cual las etapas iniciales tienen tanta justificación como las demás dentro del desarrollo total.

Lo primitivo, lo primigenio, tiene la posibilidad de convertirse en lo esencialmente poético, al quedar fuera de toda imitación. Friedrich Schlegel consideraba la Edad Media como la primavera de las literaturas modernas, con las características de vigor y espontaneidad que acompañan a lo juvenil. Para el helenismo romántico Homero es un poeta primitivo. Así pudo hablar Southey del espíritu homérico del *Poema del Cid*.

En España, en Italia y en Inglaterra surgieron grandes poetas en la primera edad de su poesía vernácula [...]. Puede afirmarse sin temor a réplica, que de todos los poemas que se han escrito desde la *Iliada*, éste es el más homérico en espíritu<sup>9</sup>.

Para Blanco, el *Poema del Cid* era la temprana revelación del genio nacional que había de manifestarse en aquella Edad que produjo las figuras de Fernando el Santo y don Alvaro de Luna, el rey Sabio y don Juan Manuel, la poesía de Manrique y la obra de Rojas. Todos ellos, poetas, santos, guerreros y hombres de Estado, le impresionan por su personalidad humana o literaria, por su originalidad incontestable. En aquella Edad es cuando las grandes capacidades naturales de los españoles parecen haberse manifestado de un modo más espontáneo y vigoroso.

La decadencia de la originalidad española, a juicio de Blanco, se inicia precisamente en la época moderna; pero esa decadencia no se debe a causas naturales, a corrupción o desgaste interno, sino a la opresión en que ha vivido el entendimiento, y a la imitación de tendencias extranjeras contrarias al verdadero genio nacional. Más que la tiranía política, objeto de las imprecaciones liberales, Blanco tiene en cuenta la opresión intelectual ejercida por el absolutismo monárquico y la Inquisición. Mientras el protestantismo y el libre examen dieron, según él, un nuevo espíritu y vigor a los pueblos europeos, la existencia

<sup>9</sup> «Chalmer's English poets», en *The Quarterly Review*, núm. xxiii, octubre de 1814, pág. 64. La *Chanson de Rolland* no era aún conocida cuando Southey escribió este ensayo; por eso no menciona a Francia.



de un sistema dogmático donde no cabía la duda ni el ejercicio del espíritu crítico tenía que afectar negativamente a toda actividad intelectual, tanto en cuestiones religiosas como científicas o literarias. «Todo el saber humano está enlazado de modo que no es posible romper los eslabones que nos conducen de una en otra idea, en un círculo o cadena interminable.»

Las consecuencias de sistema tan opresivo no fueron menos funestas para la literatura que para la ciencia. La rápida extinción de los estudios griegos, tras breve florecimiento en el siglo xvi, lo prueba. El atrevido genio, piensa Blanco, que los españoles habían mostrado durante el período de crecimiento, juntamente con su naturaleza imaginativa y vivaz, hubo de sentirse comprimido y acabó por alejarse de campos intelectuales peligrosos, o refugiándose en una literatura de ornamento poco fecunda.

A estos males se añadieron otros, dentro de la evolución literaria. Primero la imitación de la poesía italiana durante el período de los Austrias; luego, la de la literatura francesa bajo los Borbones. Ya veremos, a propósito de Mora, cuán lamentable consideraba Blanco la influencia de modelos tan poco acordes, a su parecer, con el genio español. Por uno u otro motivo, casi lo único que se salva en el siglo xvii, fuera de Cervantes, «gloria de la nación», es el teatro, género «verdaderamente nacional, es decir, no efecto exclusivo del talento y de la educación extranjera de los autores, sino de la simpatía de los escritores con el público y del público con los escritores», que abunda en bellezas, y donde la capacidad imaginativa de los españoles pudo manifestarse sin tropezar con centinelas. «Esto bastó para que apareciese una multitud de escritores dramáticos, todos de un mismo estilo, y casi ninguno falto de mérito.»

En las obras de los escritores españoles de la Edad Media encontraba Blanco otro motivo de atracción, la naturalidad de estilo que tanto echaba de menos entre los modernos. Frente a una opinión muy generalizada, Blanco no creía que la ampulosidad fuese innata en los españoles, ya que, según él, no se manifiesta sino tardíamente. Tampoco la atribuye, como otros, a la corrupción gongorina. El énfasis retórico del xviii y de su propia época no puede ser sino consecuencia de la afectación

francesa en sus imitadores españoles. El caso es que a los españoles de su tiempo les resultaba poco menos que imposible emplear un lenguaje sencillo en materias graves.

Sencillez no significa prosaísmo. Las más delicadas imágenes pueden expresarse de un modo simple y natural. En 1836, en carta dirigida a dos poetisas inglesas a quienes aleccionaba en sus estudios españoles, Blanco reproduce, sacado de sus viejas apuntes, el siguiente pasaje de *La Celestina*: «Tenía unas manos como la nieve, que cuando las sacaba de rato en rato de un guante, parecía que se derramaba azahar por la casa.» Y comenta a renglón seguido: «One must have lived in a country with orange groves, to perceive the exquisite delicacy of the last image.»

La simplicidad de Jorge Manrique tampoco es antipoética. Lo que más le deleitaba a Blanco en las famosas *Coplas* era «la suma facilidad con que usa del verso y de la rima sin que el lenguaje se resienta de tales trabas». Y añade:

Las obras de los poetas españoles de la escuela italiana son una serie de imitaciones y repeticiones, bellas y agradables a veces, pero cansadas en su conjunto, sin naturalidad y sin correspondencia entre lo que el poeta dice y lo que siente. En el poema de Manrique se echa de menos cierto adorno, especialmente hacia el fin; pero aunque ni muy apasionado ni muy afectuoso, no se descubre en él la menor señal de afectación. En él hallamos una pintura exacta del autor cuando lo compuso, es decir, la de un joven valeroso, persuadido de las verdades religiosas que la muerte de su padre avivaba; melancólico, pero no abatido; doliente, mas con decoro.

Blanco rechaza, como Wordsworth, la diferenciación entre el lenguaje poético y el lenguaje real<sup>10</sup>, aunque para él la diferencia esencial reside en la intención de la obra literaria. Otros aspectos de la teoría del lenguaje poético de Wordsworth pudieron serle indiferentes o inaceptables; pero si la aproximación del lenguaje literario con el de la vida real quería decir simplemente que se podía escribir poesía con naturalidad, sin necesidad de elegancias de dicción, sin apelar a decorativas perífrasis,

<sup>10</sup> Apéndice a las *Lyrical ballads* (1802), en *Wordsworth's literary criticism*, ed. por Howell C. Smith, London, 1905, pág. 41.

no hay duda de que en eso Blanco debió sentirse de acuerdo con el poeta inglés.

Si Blanco adopta nuevos principios en Inglaterra, a la mitad del camino de su vida, no es por mimetismo ni por un propósito de adaptación bien comprensible en quien estaba «aprendiendo a ser inglés», sino porque en el fondo había en él una afinidad latente. En el complejo proceso de asimilación que supone el contacto con una cultura ajena, y más en el caso de un desterrado voluntario como Blanco, hay factores imponderables, cuyos resultados son tan imprevisibles como contradictorios. Al lado de deseos personales actúan siempre impulsos restrictivos y al cabo sólo podemos hacer nuestro lo que ya llevábamos dentro aun sin saberlo. Si Blanco no fue más que fugazmente un ortodoxo en el sentido religioso, tampoco lo fue del todo literariamente. En su obra poética y crítica anterior a la expatriación hay ya atisbos de disconformidad con las normas que prevalecían a su alrededor, muestras de inquietud que no podían satisfacerse dentro de la escuela en que fue educado.

La vida de Blanco es la historia de una permanente insatisfacción. La insatisfacción del hombre moderno que en el tránsito del siglo XVIII al XIX entra en esa nueva crisis cuya múltiple expresión literaria denominamos romanticismo. Época de cambio e inestabilidad iniciada por la Revolución francesa, de constante desasosiego, de contradicción y duda. Las disidencias y las conversiones abundan. En la obra y la existencia de Blanco, cuyo espíritu, como dijo Gladstone, fue un campo de batalla, se refleja vívida y dolorosamente la angustia espiritual de su tiempo.

Desde su primera crisis juvenil Blanco ya no pudo encontrar reposo en la tierra. Ni en la Iglesia católica, ni en la anglicana, ni entre los unitarios. Inútilmente pedía ayuda en su incredulidad. Su espíritu crítico se rebelaba contra su fe, pero cada victoria racional era una nueva herida en su corazón. No quiso someterse ni ser un rebelde; pero en la evasión tampoco pudo hallar la paz.

En su *Elegía a Quintana*, escrita entre 1805 y 1808, al expresar los contrarios impulsos que le dominaban, Blanco, con versos imitados de Horacio, anunciaba sin saberlo, de un modo profético, el destino de su vida entera:

No muda el corazón, tan sólo muda  
de cielo el infeliz que su destino  
quiere evitar huyendo el patrio suelo  
que le hizo aborrecer su desventura.

Aún no había abandonado España, pero ya había huido de Sevilla. Ante el mundo insensible, hostil, que le rodeaba, sintió la necesidad de la evasión, mas ahora sabe que la huida es inútil porque el dolor anida en él. ¿Por qué, pues, abandonar patria, familia, amigos? ¿Por qué alejarse de cuanto ama?

Yo no sé qué veneno me consume  
de día en día el corazón marchito,

añade con expresión poética que está mucho más cerca de Espronceda que de sus contemporáneos. Ante «la imagen celestial del placer» que vuela «leve, etérea y vaga» se despierta el anhelo amoroso. Como Espronceda también, Blanco lo ama todo; pero ni la naturaleza, ni la amistad, ni nuevas hermosuras que le consumieron con fuego devorador podían satisfacerle. El alma, con su sed inextinguible de amor, aspira a más, a una belleza única y celestial, imposible de alcanzar. De ahí el ansia, la inquietud y el desengaño. Podrá existir la dicha, pero sabe que no podrá ser nunca suya:

«No es tuya, no» —con eco repetido  
oigo a cada momento, y la amargura  
de este *No* eterno corre por mis venas  
y apaga en mí la fuente de la vida.

La elegía de Blanco tiene ya, como casi toda su obra posterior, un aire de confesión que busca alivio desahogándose en un pecho amigo. Aquel hombre que tanto cambió —de patria, de religión, de lengua— pudo encontrar permanente consuelo en la amistad. De la que sintió por Lista, fielmente correspondida, han dejado ambos testimonio poético conmovedor. No puede, pues, aplicarse totalmente a Blanco el lema que su contemporáneo Benjamin Constant se puso a sí mismo: «Sola inconstantia constat.»

A fines de 1824, aunque ya en 1825, el almanaque literario *No me olvides*, que editaba en Londres Rudolph Ackermann y dirigía José Joaquín de Mora, publicó una narración

titulada *El Alcázar de Sevilla*. Evocación romántica del Alcázar que se inicia con una descripción de los famosos jardines y nos transporta luego a los tiempos del rey don Pedro, entre figuras y episodios legendarios, como el de la calle del Candilejo, tratado más tarde por Rivas —que estaba en Londres cuando apareció este *No me olvides*—, para terminar con la historia del tesoro escondido en la Casa del Duende. La atmósfera local y la sensación de lejanía surgen en este caso del mismo fondo nostálgico. El autor es un desterrado que se acerca imaginativamente al lugar nativo no sólo para evocar el pasado histórico, sino para revivir transido de dolor su propia juventud:

Bajando estoy el valle de mi vida, y todavía se fijan mis pensamientos en aquellas calles estrechas, sombrías y silenciosas donde respiraba el aire perfumado que venía como revoloteando de las vecinas espesuras; donde los pasos retumbaban en los limpios portales de las casas; donde todo respiraba contentamiento y bienandanza; modesto bienestar, ensanchado por la alegría y por la mesura de los deseos; honrada mediocridad que no se atraía el respeto por la opulencia ni por el poder, sino por el pundonor heredado. Ya empiezan a desvanecerse como meras ilusiones los objetos que me rodean, y no sólo los recuerdos, sino las sensaciones externas que recibí en aquella época bienhadada, se despiertan como realidades en mi fantasía. ¡Qué es lo que queda de las cosas humanas sino estos vestigios mentales, estas impresiones penosas y profundas que como heridas mal cerradas en el corazón del desterrado, echan sangre cada vez que se las examina!

Aunque la breve narración apareció anónimamente, no hacía falta ser muy lince, conociendo la vida de Blanco White, para dar con el autor<sup>11</sup>. En *El Alcázar de Sevilla* está todo Blanco con su dolor de expatriado, su sensibilidad, su espíritu imaginativo. La visión de la antigua Sevilla no es sino la huida hacia un mundo mágico y feliz alejado del presente. Para ese vuelo de la fantasía no hace ninguna falta la erudición; la leyenda vale más que la historia.

Ni siquiera he tomado en las manos un solo libro de los que contienen la historia de mi ciudad nativa. ¿Qué más libros que el Alcázar? Para mí aquel era un sitio de encanto. Los cuentos tradicionales

<sup>11</sup> Salió sin su nombre en el *No me olvides* de 1825, pero con el anagrama de Leocadio Doblado en el *Forget me not* de 1826, que reprodujo la narración en inglés.

que tantas veces había oído en los dulces labios que me enseñaron el habla de Castilla habían producido este efecto en mi imaginación.

Los recónditos jardines son el *hortus clausus* donde buscaba apartamiento y liberación el alma roussoniana de Blanco, oprimido por un ambiente que no podía comprenderle. Ahora describe los vallados de arrayán, los cuadros de flores, los juegos de las fuentes, cuyos surtidores armoniosos [pues producían efectivamente sonidos musicales] sigue escuchando todavía en silencioso éxtasis. La peculiar belleza de aquellos jardines podrá dejar indiferente al extraño; el andaluz percibe, sin embargo, su misterioso encanto:

No faltan viajeros remilgados y descontentadizos que miran estos objetos con afectado desdén; los andaluces, empero, adoctrinados por el clima y por las cualidades de la tierra que habitan, no buscan *delicias rurales* tostadas, ni césped aterciopelado debajo de una atmósfera ardiente, que no dejaría trazas de verdor si no fuera por la tenacidad de algunas plantas y por los arroyos artificiales que las riegan; lo que anhelan es la frescura de la sombra, la fragancia de las auras, los murmullos de las fuentes, el hálito de los naranjos, que casi trastorna los sentidos; la espesa aunque invisible nube de esencias que las rosas exhalan; los suspiros del vendaval, y los más suaves flauteos del ruiseñor. Estos placeres son harto diferentes de los que se gozan en la fría y vasta soledad de un parque; pero ¡oh, cuánto realce les da la misteriosa estrechez de un jardín morisco!

*El Alcázar de Sevilla* debió de escribirse al mismo tiempo o muy poco después de publicar su autor, a mediados de 1824, los artículos sobre Juan Manuel y las imaginaciones inverosímiles que ya hemos visto. A la defensa teórica de lo sobrenatural y fantástico en la literatura seguía, digamos así, la demostración práctica. Y hasta hay un eco de la actitud crítica de quien la escribió. Don Antonio Montes de Oca, el supuesto caballero sevillano que va revelando al joven *alter ego* de Blanco la historia de la ciudad, expresa el deseo de que se coleccionen los cuentos de hechicerías conservados por la tradición local; lo que le da pie para relatar el de la Casa del Duende. Y como su interlocutor le interrumpe diciendo que tal historia debe de pertenecer, por el nombre de la casa, «a la parte ridícula del mundo de los espectros», don Antonio le contesta: «Nada de eso, la historia, falsa o verdadera, es trágica e inte-

resante.» De acuerdo, pues, con el esteticismo romántico, valía la pena contarla independientemente de su moralidad o de su verdad.

Aún podríamos añadir otra breve narración de Blanco, *Las intrigas venecianas*, que apareció en las *Variedades* y reprodujo en versión inglesa el *Forget me not* de 1826, como aportación romántica. De todos modos, los ensayos críticos hacen de Blanco un promotor de las nuevas tendencias, en el fondo mucho más importante que Boehl de Faber y otros, no sólo por la originalidad de su pensamiento, sino también porque en vez de limitarse a una reivindicación del pasado tiene en cuenta el presente y está mirando hacia el futuro literario de su país de origen. Bien que en éste habría de permanecer olvidado durante mucho tiempo.

#### JOSÉ JOAQUÍN DE MORA

A Rudolph Ackermann, el editor de las *Variedades* de Blanco, se debió la introducción en Inglaterra del almanaque literario alemán, tan en boga durante el período romántico. El *Forget me not*, «a Christmas and New Year's present for 1823», colección de breves composiciones en prosa y verso de autores contemporáneos, fue el primero de estos libritos para el público inglés. Imitado en seguida por otros editores, en pocos años pulularon los *annuals* de Navidad, bellamente ilustrados y cuidadosamente impresos.

De esta publicación decidió Ackermann hacer una adaptación española para los países hispanoamericanos, aprovechando la llegada de varios escritores entre los emigrados liberales. Así surgió el *No me olvides*, del que aparecieron seis volúmenes. Los cuatro primeros, de 1824 a 1827, son obra de José Joaquín de Mora. Los dos últimos, correspondientes a 1828 y 1829, de Pablo Mendíbil.

Los *No me olvides* españoles no son simple traducción de los *Forget me not* ingleses. Entre las composiciones en prosa que aparecen en los de Mora hay pocas originales, pero las poéticas son casi todas suyas. El primer volumen contiene unas treinta en verso y otras tantas en prosa; luego la proporción se modifica al incluir narraciones más largas, pero el número de poesías sigue siendo casi el mismo. Mora, pues, publicó en su

almanaque, antes de salir para la Argentina a principios de 1827, como un centenar de poesías, de las cuales sólo una pequeña parte fue recogida por el autor en ediciones posteriores (Cádiz, 1836; Madrid, 1853).

El *No me olvides* de 1824 es el que contiene menos traducciones. Para que pudiera estar a la venta poco antes de las Navidades de 1823, Mora, que acababa de llegar a Londres, en vez de ponerse a traducir, aprovechó materiales propios, algunos de años muy anteriores. De los seis «romances granadinos» que hay en la parte poética, dos son los que doña Frasquita Larrea remitió entusiasmada a A. W. Schlegel en 1813, según se dijo anteriormente. Hay de todos modos composiciones de procedencia inglesa, algunas traducciones del francés y del alemán, una historia rusa, una narración fantástica alemana y otra de Kotzebue, cuyo sentimentalismo había hecho furor en toda Europa, relatos de viajeros ingleses, descripciones alpinas, de templos góticos o de paisajes urbanos, como la de Viena de Madame de Staël.

A estas páginas añadió Mora de su cosecha otras no menos variadas: anécdotas diversas, un breve ensayo sobre la belleza y el gusto, el estudio de algunos sinónimos castellanos, y dos narraciones, «El paraguas», de ambiente granadino, y «La audiencia y la visita», satírica. La parte en verso comprende, además de los romances mencionados, letrillas y epístolas satíricas, fábulas, composiciones pastoriles y piscatorias, canciones y dos poesías descriptivas.

El *No me olvides* de 1824 fue reseñado por Blanco White en su revista *Variedades o El mensajero de Londres*. La prosa de Mora le parece «elegante y fácil», y su poesía

Se acerca varias veces a la realidad y sinceridad de sentimientos que echo de menos en casi toda la poesía española; y en general es agraciada en el estilo usado.

Blanco reproduce a continuación algunas composiciones y destaca una imitación de Virgilio, que empieza así:

Musgosa fuente que al vecino río  
 Sonora envías tu raudal undoso;  
 Y tú, blanda cual sueño venturoso,  
 Yerba empapada en matinal rocío...



Es justamente el soneto que Menéndez Pelayo incluyó, siguiendo una versión posterior, en su antología de *Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana*.

Lo más interesante, sin embargo, del artículo de Blanco no es el breve juicio sobre la poesía de Mora, sino los consejos que se permite darle. Es indudable que a Blanco no le satisfacía aquel «estilo usado» de Mora vistiéndolo todavía la indumentaria pastoril. De una de sus canciones dice que tiene «todo el mérito que admite un asunto de *zagales y pastoras*; bien que ya es tiempo de que los poetas españoles hablen en persona propia y dejen el cayado y el pellico». (Once años más tarde, como veremos, los jóvenes románticos de *El Artista* concentraban sus ataques contra la poesía pastoril neoclásica con sátiras como «El pastor clasiquino» de Espronceda.) Pero Blanco reconocía en Mora, como en otros españoles amigos suyos, dotes poéticas indudables, que no necesitaban sino adecuado cultivo para alcanzar pleno desarrollo. Por eso considera oportuno alentarle a emprender un nuevo camino, después de varias consideraciones generales sobre la poesía española, que vale la pena reproducir:

El autor y compilador del *No me olvides* es uno de los españoles a quienes las disensiones políticas de España han obligado a refugiarse en Inglaterra, después (a lo que entiendo) que las revoluciones anteriores lo hubieron hecho vivir por bastante tiempo en Francia. Para un español de talentos, como los que el *No me olvides* demuestra en su autor, cualquier azar que lo saca del charco estancado de España es un acontecimiento feliz, por lo que hace a los intereses de la parte intelectual. La parte flaca de los literatos españoles que nunca han salido de su rincón es la vanidad que resulta naturalmente de la actividad y fuerza del alma que generalmente poseen, y de la poquísimas esfera a que están reducidos. Faltos de libros, faltos de público que les excite, que supiese apreciarlos, y que en su totalidad fuese superior a cualquier individuo por muy dotado que estuviese de la naturaleza, los pocos que en España dejaban el camino de las aulas por el de la literatura, no tenían más mundo en que vivir que una pequeña sociedad de amigos, con quienes comunicaban sus ideas y de quienes recibían el aplauso con que mantenían en vida su extenuada musa. ¿Qué podía resultar de esto? Lo que hemos visto: primicias de ingenio, preciosas en sí, pero sin jugo, sin fuerza, sin frondosidad: imitaciones de imitaciones hasta la cuarta y quinta generación de copias. Faltábales a los autores libertad, campo ancho en que ejercerla,

y caudal de ideas originales acopiadas por ellos mismos y no tomadas de mano de revendedores. Examínese cada cual de los que, con talentos e instrucción suficiente para adelantar, se vieron forzados a vivir prisioneros o desterrados en Francia, y no podrán negar que sus ideas se acrecentaron en número, se vigorizaron desenvolviéndose, y perdieron cierta puerilidad, hija del encerramiento anterior, que acompañaba a no pocos españoles habilísimos hasta la sepultura.

Pero la España es desgraciada hasta en su posición geográfica, que la limita a un solo vecino [como otros españoles, Blanco olvida a Portugal] de quien ha derivado muchos males, y de quien si recibe algún bien es, por lo general, con mala mezcla. Dejemos aparte los daños políticos que de allí le han venido, y demos una sola mirada a los literarios. La literatura francesa, introducida con la casa de Borbón en España, dio la última mortal herida al genio nacional, que ya estaba enfermizo por el influjo de la literatura italiana. ¿Qué mala estrella ha hecho que el vigoroso ingenio español desde su juventud se haya esclavizado a una u otra musa extranjera? Hubiera en buen hora aprendido de la de Dante o de la de Ariosto a desplegar sus propias alas; mas ¿quién no se quejará al verlo ocupado en hacérselas de gasa, y pintarlas con colores prestados y mal embebidos, que se empeñó en exprimir de los cambiantes del Petrarca? ¿Quién lo verá sin pena cuando, cansado de aquel empeño, vuelve los ojos al genio francés, y porque o lo ve falto de alas o porque, si alguna vez las usa, son como de mariposa, ora se arrastra por tierra, ora trisca y se vuelve con una viveza indecorosa y mal avenida con el contorno colosal de su figura?

Poquísimos son los escritos que entre los muy pocos no sofocados por la tiranía intelectual de España, no se resienten de uno u otro de estos dos vicios. La poesía mueve sus hinchados pies en grillos italianos, la prosa desfigura sus hermosas formas con corsés estrechos y mal fraguados, y deslustra su natural trigueño con parches de arbol francés. De aquí que a no ser cuando se atacan unos a otros, los escritores españoles apenas parece que hablan de veras. No nace esto de afectación, que se opone al gusto natural de los pueblos de la península; no es más que un cierto desgarbo y falta de libertad con que se presentan al público en vestidos ajenos y mal cortados.

La verdadera escuela de naturalidad es la Inglaterra, y si el autor del *No me olvides*, con lo que tiene adelantado hacia ella, se emplea en el estudio de los buenos autores británicos, tanto en verso como en prosa, talentos tiene, sin duda, para dejarse atrás a muchos de los más afamados españoles <sup>12</sup>:

<sup>12</sup> *Varietades*, I, págs. 341-342.



No era difícil presentar objeciones a este bosquejo de la evolución poética española. ¿Cómo es que siendo el genio español tan vigoroso pudo plegarse sin más a influencias extranjeras? Lo importante para Mora eran las indicaciones finales de Blanco, y procuró no desatenderlas. En el prólogo del siguiente *No me olvides* (1825) nos encontramos con estas palabras:

El editor [autor] ha mirado con particular esmero los artículos de poesía, movido por el estímulo que le ha dado la aprobación con que han favorecido las composiciones poéticas del primer número algunos sujetos inteligentes, y especialmente el distinguido literato a cuya pluma debe el *Mensajero de Londres* la justa fama de que goza. El editor ha seguido el consejo de este profundo humanista; ha procurado en sus composiciones serias impregnarse del gusto y del carácter dominante de la poesía inglesa, y si no se ha atrevido a grandes innovaciones, ni a sacudir de un todo el yugo de los modelos que su educación literaria lo han acostumbrado a respetar, no es por falta de deseos ni de convencimiento, sino porque cree que semejantes reformas son infructuosas cuando no las sanciona una reputación justamente acreditada.

En realidad Mora, si es que entendió del todo el consejo de Blanco, no lo siguió fielmente. Lo que Blanco había dicho no es que imitara la poesía inglesa, sino que la estudiara. Sustituir una imitación por otra, la francesa por la inglesa, era igualmente contrario al concepto romántico de que cada genio nacional tiene sus peculiares e inimitables formas de expresión. La poesía española, según él, había perdido su gracia y vigor antiguos por dejarse llevar de italianos y franceses en vez de expresarse con naturalidad, esto es, con sinceridad. Si el estudio de la literatura inglesa, menos sujeta a reglas y principios de escuela que otras, le parecía a Blanco recomendable y aun necesaria para un español, no era por considerarla simplemente digna de imitación, sino más bien como ejemplo a seguir.

El caso es que Mora se separa por primera vez de sus modelos tradicionales al mismo tiempo que nos ofrece, aunque muy tímidamente, ciertas innovaciones dentro del gusto poético inglés. De momento, dice el autor, sólo afectan a «las composiciones serias». Y de éstas, podemos añadir nosotros, hay algunas que no revelan la menor alteración. Por ejemplo,

las odas morales a la manera de Fray Luis de León, el poeta predilecto de Mora, cuya influencia no le abandonó nunca, y a quien siguió imitando en las *Meditaciones poéticas* que publicó por entonces en Londres. En cambio, hay una breve «Imitación de Shakespeare» y un romance «Zulema», cuya novedad principal consiste en que la morisca española que da título a la composición se ha convertido en una Ofelia septentrional y romántica.

Algo nuevo hay también en otras poesías. El estilo pastoril ha desaparecido, y en las composiciones descriptivas el sentimiento de la naturaleza encuentra un modo de expresión más directo e inmediato, deliberadamente sencillo, pero con resonancia lírica más íntima. He aquí un fragmento de la poesía «A la luna»:

En lo escondido  
de la enramada o de la hojosa selva  
el suspiro de un alma cariñosa  
anuncia la presencia o el flauteo  
del triste ruiseñor, y en las ruinas  
de la gótica torre, el ave hermana  
de la noche y el duelo, recordando  
al miserable frío de la tumba  
y el reposo eternal. ¡Cuánto recrea  
al alma dolorida la blandura  
de tu rayo benigno! Si atraviesas  
la espesura del bosque silencioso,  
templo del culto que a tu amor dedico,  
ya para mí no hay soledad. El aire  
es vida al corazón. Ni tú pareces  
un astro superior que enseñoorea  
la mansión terrenal, sino una amiga,  
mi compasiva hermana, que, velada  
en pompa melancólica, descienes  
a ver mis males y a llorar conmigo.

Hay aquí y en otras composiciones del mismo libro difusas reminiscencias prerrománticas —Young, Thomson, Delille— que no eran desconocidas en la poesía española; pero es lo más probable que el autor de estos versos hubiera leído ya a otro «reverente contemplador de la naturaleza», Wordsworth, a quien menciona poco después elogiosamente en su *Correo Li-*

*terario y Político de Londres*. Desde luego, cuadro nocturno tan vago y melancólico no se halla antes en su obra poética, ni vuelve a encontrarse después.

Pero es en la crítica literaria, mucho más que en las poesías, donde Mora presenta en su etapa londinense novedades que no pueden menos de sorprender habiendo conocido su polémica con Boehl de Faber. En agosto de 1824 Mora inició en la *European Review* una serie de artículos sobre la poesía española semejante a la que hizo Ugo Foscolo sobre la italiana; pero el desastroso final económico de la revista dejó interrumpidas una y otra. De los tres artículos publicados bajo el título «On Spanish Poetry», el primero, que sirve de introducción, contiene observaciones generales acerca de la poesía española; el segundo trata de la poesía medieval; el tercero, de los romances moriscos<sup>13</sup>.

En el dedicado al período medieval, Mora empieza diciendo que hay dos maneras de examinar la historia poética de cada pueblo en edades remotas. Una es la del filólogo, la del erudito [...]. La otra es la del hombre «que confía más en sus sensaciones que en sus conocimientos, que busca en la poesía únicamente el espíritu poético, y que relaciona ese espíritu con el carácter y costumbres de las naciones en que se ha desarrollado».

La poesía antigua de los españoles ha sido doctamente estudiada siguiendo el primero de los dos métodos; no así de acuerdo con el segundo, ni siquiera entre españoles.

Quintana, que es el único que ha escrito sobre este tema con alguna extensión, considera las primeras producciones de la poesía española más bien como literato francés que como juez nacional (...). Los alemanes han sido más justos con una nación extranjera para ellos. Schlegel y Bouterwerk, aunque descuidando a menudo el respectivo mérito de los autores, penetran en el espíritu que les inspiró, y saben apreciar las sorprendentes bellezas de sus primeros esfuerzos. Nosotros vamos a seguir un nuevo curso. Trazaremos las cualidades dominantes en la primera época de la poesía española, olvidando que hemos estudiado a Horacio y a Boileau. El corazón y la imaginación serán la piedra de toque para poner a prueba aquellos tesoros que el arte

<sup>13</sup> Agosto de 1824 (I, págs. 373-383), septiembre de 1824 (I, páginas 531-541) y enero de 1826 (II, págs. 292-296).

no ha adulterado, ni fueron el producto de teorías abstractas o de la presunción personal.

Quien habla así en 1824 es el mismo escritor que pocos años antes vimos polemizar en España con Boehl de Faber. Frente a Mora, Boehl había atacado con insistencia la validez de «las reglas eternas e infalibles del gusto». Su adversario de entonces no sólo acepta ahora el principio de la nacionalidad, incompatible con el universalismo clasicista, sino que opone la originalidad a la imitación y admite con entusiasmo lo primitivo y espontáneo. En realidad, su caracterización de la poesía española medieval es más romántica que la de Boehl<sup>14</sup>. En el Romancero ve un ejemplo admirable de poesía espontánea, popular, que arranca del espíritu heroico y religioso de la nación: los romances

poseen una simplicidad conmovedora, y su estilo nunca se aparta de la construcción más familiar. Dictados por el corazón, ni ornamentos extraños ni rebuscado artificio delatan esfuerzo o estudio. Unas veces es la descripción de una batalla, otras el retrato de un héroe; a veces una plegaria a la Virgen; siempre la expresión de la naturaleza, escasamente limitada por una rima fácil y fluida que no cuesta trabajo hallar. En esta libertad de reglas, en esta ausencia de arte, en esta íntima analogía entre el pensamiento y la expresión hay cierta simplicidad y pureza que nada tiene en común con las producciones del talento y de la ciencia. Leyendo estos romances nos imaginamos transportados a edades primitivas; vemos al hombre despojado de todo innoble sentimiento, de toda aspiración al aplauso; llegamos a creer que el poeta se ha visto impulsado a expresarse en versos armoniosos como el ruiseñor se ve forzado a cantar por instinto irresistible.

Si en sus observaciones sobre los romances Mora coincide en general con la crítica romántica, en otros puntos no siempre se muestra consecuente, y cuando vuelve a serlo lo hace siguiendo principalmente a Blanco White. Así, por ejemplo, al acentuar la originalidad española durante la Edad Media y lamentar las imitaciones extranjeras ulteriores, primero la italiana, luego la francesa, tan poco acordes con el genio nacional. Hubo, sin embargo, una brillante constelación de poetas, como

<sup>14</sup> Tercera parte del *Pasatiempo crítico*, págs. 8-11.

«el sublime Luis de León», para acabar en el oscurantismo gongorino, al que siguió bajo los Borbones una etapa de clasicismo monótono y estéril.

Con Carlos III —dice más adelante— se produce un renacimiento literario; pero es Meléndez Valdés, a quien Mora admira más como poeta filosófico que pastoril, el verdadero creador de una nueva escuela, continuada luego por Cienfuegos, Quintana, Lista, Reinoso y otros menos conocidos como Blanco y Martínez de la Rosa, los cuales pueden ponerse a la par de los mejores poetas europeos contemporáneos. (Dos años después mitigará considerablemente su admiración por este grupo.) Sin embargo, observa Mora, «la poesía española es todavía demasiado francesa y en consecuencia demasiado artificial». Y el mejor remedio para salir de tal servidumbre lo encuentra, como Blanco también, en la literatura inglesa.

Mora o la inconstancia, podría ser el título de cualquier estudio dedicado a su obra crítica. En 1813 ya puso a Shakespeare por encima de los dramaturgos franceses; un año después empezó a contradecir a Boehl; ahora, en cambio, lo sigue y aun lo supera en su oposición al clasicismo, aunque poco después, escribiendo para hispanoamericanos en su *Correo Literario y Político de Londres*, mitigue no poco las opiniones literarias expuestas en *The European Review*. En el fondo, tanto o más que a su ánimo voluble, a su ligereza o superficialidad, no pocas de sus «variaciones» hay que atribuir las a las cambiantes circunstancias de la época de transición en que le tocó vivir. Monguió dijo acertadamente que «Mora, como Juno, mira en dos direcciones: una la del gusto clásico profundamente enraizado en él; otra, la del gusto que va abriéndose camino en sus propios días»<sup>15</sup>.

Pues hay que advertir que Mora en sus años de destierro no fue un ecléctico; más que mantenerse en un término medio, lo que hace es pasar alternativamente de uno a otro término. Y si lo fue más tarde, cuando ya habían cesado las polémicas en torno al romanticismo, se debió principalmente al desengaño que le produjo el carácter imitativo del romanticismo es-

<sup>15</sup> Luis Monguió: *Don José Joaquín de Mora y el Perú del ochocientos*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967, página 80.

pañol, tan afrancesado como el clasicismo; desengaño semejante al que tuvo, según veremos, Alcalá Galiano:

Reinando Carlos Tercero,  
Dijo a España Francia adusta:  
«Tu comedia no me gusta;  
Deja ese estilo grosero.  
Déjate de antigüedades;  
De Lope y Moreto abjura,  
Sigue doctrina más pura;  
Observa las unidades.»

... ..

Y ora ¿quién impone el yugo  
A que estólido se humilla  
El Parnaso de Castilla?  
Lamartine y Víctor Hugo <sup>16</sup>.

En varias de las poesías que publicó en 1836 rechaza las reglas clásicas:

¿Qué presta que me digas: «He pisado  
Con extremo rigor la estrecha vía  
De las reglas. Ni un ápice he faltado  
A los preceptos que Molière seguía.  
Ni un instante la escena se ha mudado;  
Todos mis lances pasan en un día?»  
Tan rara exactitud, dime, ¿qué presta  
Si ese prodigio clásico me apesta?

Mora no quiere obstáculos que se opongan a la libertad y espontaneidad de la creación poética, aunque ésta presente objetos o personas inferiores a lo que el decoro clásico exigía. En la misma composición anterior hay la siguiente alusión a unos personajes de *Hamlet*:

¡Enterradores en escena!, dices,  
«¿Qué horror!» Pues bien, yo he visto en una pieza  
Dos de esos operarios infelices,  
Con alta y filosófica nobleza,  
Y en conceptos audaces y felices,

<sup>16</sup> «Epístola de Ventura», *Poesías*, 1853, págs. 229 y 231.



Revelar al mortal de su flaqueza  
 Los secretos recónditos, y el sabio  
 Y el magnate pendían de su labio.

Mora fue uno de los más constantes seguidores de Byron. Varias de sus poesías escritas durante su emigración en América del Sur se titulan o son imitaciones de Byron. La vena satírica del poeta inglés aparece a menudo en la obra de Mora, poeta esencialmente satírico. En sus *Leyendas españolas*, sobre todo, encuentran eco la ironía, el desenfado byroniano, con sus inesperadas transiciones y digresiones. Pero hay otro elemento que tenía que hacer de Byron su poeta predilecto entre los modernos: el sentimiento de la naturaleza, tan raro en los románticos españoles como frecuente en los clasicistas prerrománticos, entre los cuales bien se podría situar a Mora.

Muchas veces la naturaleza apacible y serena, propia del sabio y del hombre modesto, da motivo para la meditación moral, como puede verse en algunas de las poesías que figuran en los *No me olvides* y en otras posteriores. Una de las tituladas «Imitación de Byron» termina así:

Gocemos ambos; ella en el tumulto  
 De pasiones que excita su belleza;  
 Yo, consagrado al misterioso culto  
 De la Naturaleza.

En el paisaje gaditano que en varias ocasiones describe Mora con nostalgia, hay una nota poco frecuente en otros poetas desterrados, atentos sobre todo a formas y colores. Mora, en cambio, evoca reiteradamente el aroma de las flores y de las plantas. No sé de otro autor español con esta sensualidad particular, fuera de Emilio Prados en época reciente. La llegada de Tarif a Chiclana en la leyenda «Don Opas», la interrumpe el autor con esta digresión:

¿Quién puede describir el embeleso  
 Del alma, en el país voluptuoso  
 Que abrigó mi niñez? Aquel exceso  
 De perfumes, aliento delicioso,  
 Que exhalan el tomillo y el cantueso,  
 Y el blando almoraduj; aquel reposo  
 De la atmósfera pura y cristalina  
 Que en arco transparente al mar se inclina.

La expatriación de Mora se prolongó mucho más que la de otros escritores liberales. Hasta 1843 no regresó a España, después de peregrinar por la Argentina, Chile, el Perú y Bolivia. En 1840, hallándose en Londres, adonde había ido como representante consular de la Confederación peruano-boliviana, publicó las *Leyendas españolas*, su obra más considerable.

Si los *Romances históricos* del duque de Rivas, que aparecieron poco después, responden, como tendremos ocasión de ver, al desengaño liberal del autor con motivo de la revolución progresista que va de Mendizábal a Espartero, las *Leyendas españolas* de Mora expresan el mismo desengaño, pero como resultado en primer término de su experiencia americana. El colaborador de Rivadavia en la Argentina, el redactor de la Constitución chilena de 1828, había tenido que abandonar sucesivamente uno y otro país a consecuencia de movimientos antiliberales. En pocos años la América libre y democrática soñada desde Londres quedaba borrada por la reacción. El desengaño americano corre parejas con el español. Desde lejos contempla Mora el triste espectáculo de su patria, envuelta en la guerra civil. Tras un fugaz momento de esperanza, la actuación de sus amigos liberales sólo le arranca comentarios amargos. En las soledades andinas recapitula la historia de su tiempo. Desde Bailén a la guerra carlista el balance no puede ser más desalentador. La lucha por la independencia y el espíritu de regeneración no habían impedido nuevos fracasos, guerras e intervenciones extranjeras. Sin conocer a Larra, debió pensar como él que España se había convertido verdaderamente en el Bosque de Bolonia de las potencias europeas.

La presencia al frente de varias leyendas de epígrafes de Edmund Burke parece anunciar el creciente escepticismo conservador de Mora, que ya no ofrece duda al leer la siguiente estrofa contra las Constituciones:

Una Constitución es un folleto;  
 No es más, si no me saca de un aprieto,  
 Y si me pone en otros, y si amarga  
 Mi mísera existencia, y si la carga  
 Que llevo a costas dobla; y si perturba  
 La dicha de mi hogar, y si a la turba  
 Sucia, ignorante, descarada y ciega,  
 Mi honor, mi dicha y mi ventura entrega,

Y una nación entera gime y llora;  
No es folleto, es la caja de Pandora <sup>17</sup>.

Excepto la motivación política, todo lo demás es diferente en la obra de Rivas y en la de Mora. Empezando por la versificación, que uno y otro se creen obligados a justificar en sendos prólogos. Ya veremos que Rivas se erige en defensor del romance; Mora, en cambio, aun admitiendo que los antiguos romances forman «el cuerpo de poesía popular más perfecto, más característico y más interesante de cuantos poseen las naciones de Europa», considera que no hay razón para limitarse a ellos en la época presente. Su misma facilidad se opone al placer de la dificultad vencida que ofrece la rima perfecta. Lejos de ser una traba, la rima obliga a buscar entre un número limitado de palabras nuevas análogas, y puede ser el principio en manos diestras de grandes bellezas. Examinando la posible procedencia de la palabra en relación con el pensamiento, Mora aduce un aforismo de Bacon, y la afirmación del ensayista Joseph Joubert de que «Ce n'est qu'en cherchant des paroles que l'on trouve des pensées». Lo que parece estar de acuerdo con la asociación de ideas de la filosofía escocesa, uno de cuyos representantes, Thomas Brown, había dicho:

¡Cuántos de los más bellos pensamientos e imágenes poéticas se deben a esos sonidos finales, que se sugieren uno a otro por su semejanza accidental, y que en el hecho de obligar al poeta a detenerse, hasta acomodar el metro, con perfecta propiedad de ideas y de medida, a la imperiosa necesidad de la rima, le presentan durante ese intervalo mayor variedad de imágenes que las que espontáneamente nacerían en su espíritu si no lo sujetara aquella inevitable restricción!

Nada más satisfactorio que este respaldo filosófico para un versificador nato como Mora; y nada más antirromántico que el concepto de dificultad vencida en la poesía, combatido ya por Agustín Durán.

Menos dos, las veinte leyendas que componen el libro son de asunto medieval. Pero de una Edad Media vista sin la idea-

<sup>17</sup> «Zafadola».

lización de costumbres ni de personajes general en la época romántica:

Llora la Cava, y lánguida se arroja  
Sobre un cojín, turbada y sin sentido,  
Como era natural. Que el llanto afloja  
El sistema nervioso, es bien sabido.  
En esta situación... doblo la hoja.  
El rey era un garzón alto y fornido,  
Y en tal lance la moza más membruda...  
En fin, que la forzó no tiene duda.

Ese doble aspecto de la vida medieval —la perla con el lodo— es lo que la hace apta para la sátira de la edad presente, cuyos vicios no difieren de los antiguos. No hay, pues, inconveniente en pasar de una a otra edad:

Lejos del conde y de Tarif estamos,  
Y dando sin querer enorme brinco.  
Del año setecientos diez pasamos  
Al de mil ochocientos treinta y cinco.

Esto dice en «Don Opas», su obra maestra. Mora destaca en el pasado figuras y situaciones apropiadas para satirizar el presente. En vez de contrastes busca semejanzas. De ahí la digresión constante, imitada de Byron, que le permite salir de la historia y volver una y otra vez a la sociedad de su tiempo. Nada importa la fuente histórica o legendaria, como buscaba un poco desconcertado Menéndez Pidal, ni que aduzca una cita de Gibbon a propósito del buen recibimiento tributado a Tarif por los cristianos del sur de la península, cuando lo que intenta es otra cosa:

Mas sin cesar venían nuevas gentes,  
Trayendo al bravo moro dones varios,  
Y hasta las monjas le enviaban fuentes  
De dulce, y mazapán, y escapularios.  
Acudían mendigos y pudientes,  
Beneficiados simples y vicarios,  
Gritando unidos en alegres coros:  
«¡Viva la religión! ¡Vivan los moros!

‘Viva la religión’ es santo grito  
 Con que todo español explaya el seno;  
 Aplauso nacional y favorito,  
 Que se aplica a lo malo y a lo bueno.  
 Si es sabido el lector, no necesito  
 Fijar el día en que con voz de trueno  
 Sonaba en la nación: ‘¡Viva Fernando!  
 ¡Viva la religión! Vamos robando’.»

Lo que desfila a lo largo del poema es la España de Fernando VII con sus frailes guerrilleros y sus ineptos generales, sus reformadores fracasados, sus literatos galicistas, sus malos traductores, su desorganización y su camarilla, víctima de la propia desunión, y vendida a la ambición de los extranjeros, ya vengan por el Sur o por el Norte:

Lo que Ceuta fue entonces, fue Bayona  
 Muchos siglos después...

Hasta poco antes de su fallecimiento en edad muy avanzada, Mora fue el laborioso hombre de letras que había sido siempre. Puigblanch pudo con cierta razón llamarle Luca-fapresto en aquellos años de Londres, cuando ganarse el sustento con la pluma requería ímproba labor. Ahora sigue escribiendo mucho, pero no todo es trabajo de *pane lucrando*. Publica con nuevos libros y artículos una segunda edición de sus poesías (1835), mucho más extensa que la anterior, aunque han desaparecido algunas de las composiciones más características de la época londinense y americana; como si hubiera querido borrar lo poco que de sentimental y romántico había en ellas. El anciano Mora, respetable académico de la Lengua, quedaba ya muy lejos de las inclinaciones de la juventud y de sus malquerencias; ahora es él quien traduce del francés, para publicarla en español, *La gaviota* de Fernán Caballero, hija de don Nicolás Boehl de Faber y doña Francisca Larrea.

## MENDÍBIL

Al reseñar el *No me olvides* de 1829, el poeta cubano José María Heredia señaló el descenso de la publicación: «Este pe-

riódico, principiado en 1824 con gran esplendor literario y artístico, siguió sin demérito alguno hasta 1827, bajo la dirección de D. José Joaquín de Mora. Narrador gracioso y elegante, poeta fácil, tierno y enérgico, reunía todas las cualidades necesarias para asegurar la fortuna de un libro como el que publicaba [...]. En 1827 se encargó del *No me olvides* don Pablo Mendíbil, literato célebre y filólogo apreciable, pero que ha luchado muy desventajosamente con su brillante predecesor. Entre su estilo y el del señor Mora hay la diferencia que ofrece una grave matrona respecto de una joven llena de gracias, hermosura y lozanía. El señor Mendíbil, cuya vasta instrucción es innegable, se parece a la piedra de amolar que menciona Horacio»<sup>18</sup>.

Pablo Mendíbil (Alegría, Alava, 1788-Londres, 1832), antiguo afrancesado y emigrado liberal, colaboró en varias publicaciones londinenses, tanto españolas e hispanoamericanas (*Varietades, Ocios de Españoles Emigrados, Repertorio Americano*) como inglesas (*Foreign Review, Frazer's Magazine*), y acabó siendo poco antes de morir profesor español en Kings College.

Heredia tenía razón. Mendíbil fue escritor de muy segundo orden. Sin embargo, merece recordarse en estas páginas por haber sido el único crítico emigrado en Inglaterra que no hizo causa común con Blanco White, no obstante su amistad personal, en favor de las ideas románticas. Mendíbil puso particular empeño en destacar a los escritores españoles de fines del siglo XVIII, tan admirados por él y tan escasamente conocidos fuera de España. En el momento que culminaba el interés romántico por lo español, sólo lo moderno padecía excepción, oscurecido por el pasado. El emigrado español observaba que lo único que para los demás seguía teniendo validez era lo antiguo; es decir, que la española, como si fuera una literatura muerta, tenía un pasado pero carecía de presente. Admitir tal discontinuidad literaria era doblemente penoso para quienes, como él, creían ya cerrado, con la aparición de Moratín, el largo vacío existente desde la muerte de Calderón.

Los extranjeros y aun muchos nacionales [había dicho Mendíbil a propósito de Nicolás F. Moratín] creen que sólo a la antigua lite-

<sup>18</sup> *Revisiones literarias*, artículos editados por J. M. Chacón y Calvo, La Habana, 1947, pág. 161.

ratura española, es decir, a la que principió con la formación de la lengua castellana, debe tributarse atención, respeto y aun encomio. Créese universalmente que después acá, o no hemos tenido literatura, o ha estado reducida a una mera imitación de la de otras naciones, y especialmente de la francesa. Bien se nota en Inglaterra el efecto de semejante persuasión. Búscanse con ansia, adquiérense a costa de muy desproporcionados precios los arrugados volúmenes, buenos o malos, del siglo XVI y XVII; colócanse con veneración en bruñidos estantes los fárragos de Lope y de Calderón, sin el debido discernimiento para entresacar lo mucho bueno que en ellos se encuentra de lo muchísimo malo que también encierran; y el teatro de Inarco Celenio permanece sin venderse entre los paquetes de algún librero que adorna con él su catálogo<sup>19</sup>.

### ALCALÁ GALIANO

Otro de los liberales refugiados en Londres fue Antonio Alcalá Galiano, el amigo y compañero de Mora en su polémica con Boehl de Faber. Alcalá Galiano llevaba de ventaja a muchos otros emigrados su conocimiento del inglés, que le permitió desde pronto colaborar en importantes revistas del país. Su primer artículo, titulado «Spain», apareció en 1824 anónimamente, como era costumbre en la mayoría de las publicaciones periódicas inglesas, en la *Westminster Review*, que acababa de fundar un grupo de «radicales». Brillante ensayo sobre la política española de 1820 a 1823, que completa con muy diferente perspectiva otro no menos original sobre España publicado casi al mismo tiempo por la conservadora *Quarterly Review*, y redactado por Blanco White.

El extenso artículo de la *Westminster* fue al parecer el único de carácter político que dio Alcalá Galiano; los demás que conocemos publicados en la misma y en otras revistas son literarios. En uno de ellos, de 1826, comentó la novela en inglés de Valentín Llanos *Don Esteban*; en el otro, de 1829, hizo la crítica de dos novelas históricas, también en inglés, de Telesforo de Trueba y Cosío, *Gómez Arias* y *The Castilian*. En 1830 apareció su ensayo sobre Jovellanos en la *Foreign Quarterly Review*.

Este artículo sobre Jovellanos fue reproducido por el autor años más tarde en la *Revista de Madrid*; de los otros no hay

<sup>19</sup> *Ocios de españoles emigrados*, agosto de 1825 (IV, pág. 98).

la menor referencia en la parte que se ha conservado de sus memorias ni en otros escritos. Y aunque por las razones que di hace tiempo en otro lugar<sup>20</sup>, y sigo creyendo válidas, no tengo la menor duda de que los artículos sobre Llanos y Trueba son de Alcalá Galiano, prefiero pasarlos ahora por alto, ya que tampoco ofrecen grandes novedades en cuanto a sus ideas literarias, fuera de algunas observaciones sobre la novela histórica en particular.

Más importante es la lección inaugural del curso de lengua y literatura española que dio en 1828 en la Universidad de Londres. Pues al fundar la burguesía industrial inglesa la University of London, frente a los antiguos y aristocráticos establecimientos de Oxford y Cambridge, Alcalá Galiano fue nombrado profesor de español, el primero con rango universitario que hubo en Inglaterra (y en Europa). *La Introductory lecture* que pronunció el 15 de noviembre de aquel año fue impresa por la Universidad y pronto tuvo una segunda edición<sup>21</sup>.

Después de indicar sumariamente algunos de los rasgos que a su parecer caracterizaban la lengua y la literatura de los españoles, traza el esquema de la historia literaria que va a seguir en su curso. En «historical succession» presenta Alcalá Galiano las etapas en que divide la literatura española, correspondiendo a su «birth, rise, decline, depression and restauration». No sorprende que la caracterización de alguna de estas épocas coincida con la de Blanco White, a quien cita; pero lo notable es que uno y otro vengan a decir lo mismo que en su día dijo en términos no muy diferentes Mariano José de Larra, aunque éste desconociera lo que sus predecesores habían escrito<sup>22</sup>. La ausencia de una literatura de pensamiento es lo que todos ellos echan de menos incluso en períodos de apogeo, y lo atribuyen a las mismas causas.

Hay [dice Alcalá Galiano] grandes bellezas de estilo en sus historiadores; gran erudición en algunos de los escritores políticos; mucho

<sup>20</sup> *Liberales y románticos*, 2.ª ed., 1968, pág. 351, nota 28.

<sup>21</sup> *An introductory lecture* delivered in the University of London, on Saturday, november 15, 1828, by Don Antonio Alcalá Galiano, professor of the Spanish language and literature. Second edition. London: Printed for John Taylor, 1829, IV, 33 págs.

<sup>22</sup> En su artículo «Literatura», publicado en *El Español* el 18 de enero de 1836, que se comenta en otro lugar de esta obra, pág. 361.



*pathos* y dicción fluida en los ascéticos; gran melodía y a veces sublimidad en los poetas [...], pero ni los historiadores pudieron alcanzar una visión comprensiva y filosófica de lo que habían hecho objeto de estudio; ni los escritores políticos entrar en los principios directivos que constituyen el fundamento de la ciencia política [...] ni aventurarse los poetas —salvo raras excepciones— a más atrevidos temas que, como observó Quintana, vagas moralidades y canciones amorosas mezcladas con alegorías pastoriles.

Esta falta de «boldness, and originality of thought» no podía ser sino consecuencia de haber mantenido a toda costa la unidad de la fe y la uniformidad de pensamiento. Pues el espíritu del Santo Oficio hubo de sentirse hasta donde no llegaba su jurisdicción, y la menor desviación del único camino permitido llevaba a cualquiera a la ruina, no sólo en el otro sino en este mundo.

Las tres ramas de la literatura española más admiradas hoy por los extranjeros son, dejando aparte a Quevedo, Saavedra Fajardo y algunos historiadores, las que desde fines del siglo XVI alcanzaron mayor originalidad: la novela que culmina con Cervantes, los romances moriscos y pastoriles, y el nuevo teatro de Lope, principio de una poesía dramática notable por su excelencia y abundancia. «A la cabeza de ellos está Calderón —dice ahora el ex contrincante de Boehl de Faber— al que los críticos de una nación muy ilustrada han hecho objeto de admiración y aplauso sin límites, con los que estoy dispuesto a concurrir, aunque quizá no llegaré a tanto como ellos en la aprobación de este autor, ni concederla a aquellos pasajes en que piensan que la merece más.»

Tras la desaparición del historiador Antonio de Solís, España se hundió en una «absoluta oscuridad mental», viéndose la postración del Estado como poder político acompañada por la postración intelectual. Fenómeno singular en la historia, no precedido por revolución ni invasión alguna, sino originado por causas internas. La elevación de los Borbones al trono de España no pudo menos de producir algunos resultados beneficiosos, cuyos efectos empezaron a ser visibles a fines del siglo XVIII en la época de Jovellanos. Pero esta aurora de mejores días fue seguida por dos revoluciones sucesivas, que todo lo malograron al verse muchos escritores envueltos en la contienda política.

Mayor consideración que el «imperfect sketch» de la literatura española esbozado en la lección inaugural de 1828, merece la serie de artículos que Alcalá Galiano publicó en *The Athenaeum* en los primeros meses de 1834, a punto ya de regresar a España tras diez años de emigración. *The Athenaeum*, el periódico semanal literario más prestigioso de la Inglaterra victoriana, tuvo al principio vida precaria; pero desde mediados de 1830, bajo la dirección de Charles W. Dilke, había cobrado nuevo impulso. Después de asegurarse la colaboración de escritores como Carlyle, Leigh Hunt y Charles Lamb, el periódico se dispuso a realizar vastos proyectos. En septiembre de 1833, poco antes de aparecer el panorama de la literatura inglesa del siglo XIX de Allan Cunningham, se anunciaba la publicación de otra serie de artículos referentes a las letras contemporáneas de diversos países: Francia, Persia, España, Polonia, Alemania, Norteamérica, etc. La tarea se encomendó a los más autorizados críticos de cada nación. Jules Janin tuvo a su cargo la literatura francesa; pero la alemana se pensó en un principio en Heine. Empresa considerable que si no llegó a dar un cuadro completo de la literatura universal contemporánea, costó a la revista en poco tiempo cerca de tres mil libras<sup>23</sup>.

La primera serie sobre literaturas extranjeras fue la referente a España, publicada bajo el título *Literature of the nineteenth Century: Spain*. Su autor, Antonio Alcalá Galiano, o Don A. Galiano, como allí aparece impreso. Es sin duda el primer cuadro de conjunto que poseemos de la literatura española en el primer tercio del siglo XIX, y suficientemente comprensivo a pesar de sus omisiones y descuidos<sup>24</sup>. Los dos primeros artículos tratan de la producción en prosa a partir de Jovellanos; los tres últimos de la poesía narrativa, lírica y dramática, desde Meléndez y Moratín hasta Gorostiza y Angel de Saavedra. Estas y otras figuras importantes ocupan el mayor espacio, pero Alcalá Galiano nos habla también de escritores que apenas figuran en las historias literarias, o de obras olvidadas hoy por completo. Su identificación resulta a veces di-

<sup>23</sup> Leslie A. Marchand: *The Athenaeum. A mirror of Victorian culture*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1941, páginas 24 y sig.

<sup>24</sup> Hay traducción española. *Literatura española. Siglo XIX*. Madrid, Alianza Editorial, 1969.

fácil, en parte por ser producciones anónimas o publicadas por el autor con nombre supuesto.

El período reseñado por Alcalá Galiano coincide casi enteramente con la etapa de transición entre la vieja y la nueva España, entre la monarquía absoluta y el régimen constitucional. Transición violenta, agitada, de luchas intestinas e invasiones externas, de persecuciones políticas y frecuentes emigraciones. Epoca en que la mayoría de los escritores españoles hubieron de tomar partido, viéndose expuestos en consecuencia a las vicisitudes de la historia política. De los sesenta aproximadamente que aparecen en este panorama, más de cuarenta conocieron la cárcel o el destierro, o las dos cosas, y no pocos acabaron sus días en el extranjero. Se comprende que en tales circunstancias ocultasen su nombre y hasta quisieran ocultar alguna obra suya que resultaba comprometedorá políticamente al cambiar la situación.

En ningún caso, por consiguiente, parecerá más justificado que en éste colocar la obra literaria dentro de su contexto histórico. Es lo que hace Alcalá Galiano, y ésa es una de sus novedades. Basta comparar el suyo con ensayos anteriores como la introducción de Quintana a su antología de la poesía castellana, o el discurso de Moratín sobre el teatro del siglo XVIII, para advertir inmediatamente que el sentido histórico, ausente o accidental en aquéllos, es aquí bien visible. En cierto modo puede decirse que con este trabajo, aunque escrito en inglés, inicia Alcalá Galiano entre los españoles la historia literaria propiamente dicha. Pero esta orientación, que ya apunta, como hemos visto en su lección inaugural de la Universidad de Londres, no dependía tan sólo de las particulares características del período estudiado por él, sino más bien de las nuevas ideas de la crítica romántica que fue adoptando durante su emigración en Inglaterra.

Ahora bien, juzgar por primera vez la literatura clasicista española ateniéndose a principios literarios opuestos a los del clasicismo, tenía que producir efectos negativos. Si la crítica clasicista había desvalorizado el teatro español antiguo, la nueva crítica no podía ser menos severa con Moratín y sus contemporáneos. Ciertó que las preferencias personales de Alcalá Galiano, o sus animosidades, por motivos políticos a veces, entran también en juego; pero en conjunto se atiende, aunque comba-

tivamente, a los principios que sustenta. Así, por ejemplo, aceptando la diferenciación establecida por A. W. Schlegel y la crítica alemana entre unidad orgánica y mecánica, reprochará a Martínez de la Rosa que siga considerando la obra poética como una composición por el estilo de la construcción de casas o de buques.

Alcalá Galiano no sólo rompía con las valoraciones de los clasicistas españoles, sino con las admitidas por él mismo cuando intervino en favor de Mora y contra Boehl de Faber en la polémica calderoniana. Al referirse ahora a dicha polémica confiesa que está muy lejos de sus opiniones de entonces, sin que eso quiera decir que adopte totalmente las «wild speculations» de un Schlegel. Frente al rígido clasicismo francés y al exaltado romanticismo alemán, lo que Alcalá Galiano propugna es la actitud más espontánea e independiente, menos sometida a reglas o principios, de los poetas ingleses, en lo cual viene a coincidir, como puede verse, con ideas expresadas antes por Blanco y repetidas por Mora. Sería, sin embargo, un grave error considerar que esta tendencia le acerca a los llamados eclécticos. Su concepto romántico de la poesía, que no puede reducirse a la habilidad de composición ni a las galas del buen decir, es lo que le impide compartir la admiración tributada a Juan Nicasio Gallego.

Unos cuantos y animados trozos de imágenes gigantescas pueden dar crédito a la fantasía de un poeta, y se hace también acreedor de elogio por la habilidad en el mecanismo de su arte, si además el lenguaje es fluido y sonoro; mas en realidad es en su manera de delinear el carácter personal, en el férvido lenguaje expresivo de la pasión, en sacar a luz los secretos de la naturaleza y los misterios del corazón humano, donde se revela el poeta de alto rango, y estos dones supremos están ausentes en la obra de Juan Nicasio Gallego.

Frente al concepto de imitación, tan diversamente entendido desde el Renacimiento, los románticos insistieron en la originalidad y libertad de creación. La literatura española clasicista, según Alcalá Galiano, carecía de originalidad no sólo por imitar modelos franceses principalmente, sino por someterse a unos principios que además de erróneos se presentaban en forma de leyes literarias, como algo codificado e institucional, que hasta por eso mismo tenía que ser un impedimento para el

atrevido vuelo poético. Así en el caso de Moratín, no obstante su maestría en el diálogo y otros méritos:

Un argumento que ilustra una lección moral, cierta imitación de la naturaleza, pasiones y cualidades personificadas en formas generales, más que individuales, en las *dramatis personae*, tal es la teoría de Moratín y tal es su práctica. El autor que vive bajo la autoridad de tales leyes y escribe obedeciéndolas, no puede nunca elevarse a las altas regiones de la poesía; o ignora su existencia o niega su realidad: la creación de seres ideales le parecerá imposible y absurda. Y, sin embargo, fue en España donde se creó a Don Quijote, personaje que lejos de ser una generalización o la personificación de algo abstracto, es un hombre cuya existencia tiene todas las apariencias de la realidad porque nos lo presentan con todos esos mil pequeños toques del personaje individual que diferencia a cada uno de nuestros conocidos en la vida diaria.

Originalidad quiere decir también espontaneidad, otra característica esencial del romanticismo.

La celebrada «Oda a las Bellas Artes» abunda en falso entusiasmo; Meléndez *nos dice* gravemente que se siente arrebatado por una inspiración vehemente, y se compara con el ave de Júpiter, volando sobre las nubes; pero al lector le da la impresión de estar sentado tranquilamente a su escritorio, redondeando pacientemente las cláusulas. Defecto propio de Meléndez y de la mayoría de los autores españoles modernos, como ocurría y ocurre con los franceses que se llaman a sí mismos *classicistes*: se llenan de entusiasmo en el preciso momento en que sus estatutos literarios determinan que hay que entusiasmarse, y declaran estar delirando cuando en realidad ni siquiera se les ve muy apasionados.

El clasicismo del siglo XVIII, en su propósito de encontrar para la literatura y las artes principios generales semejantes a los que la ciencia había descubierto como fundamento del orden de la naturaleza, pudo dar base universal a la obra literaria, mas no nacional. El romanticismo acabó con las «leyes eternas e infalibles del gusto» al admitir el principio de la nacionalidad, según el cual las características peculiares de cada país informan y dan validez propia a sus creaciones artísticas. La soberanía popular de la Revolución francesa y el *Volksgeist* de la filosofía alemana, no tan lejos y opuestos entre sí, como pa-

rece, conducían por uno u otro camino a la exaltación del pueblo, es decir, de lo nacional. Así, pues, toda creación propia enraizada en la nación quedaba legitimada estéticamente, lo que no admitía la crítica clasicista. Pensar que cada pueblo tuviera una poética particular, acomodada a sus costumbres e ideas, que no hubiera modelos generales, que los franceses tuvieran su teatro, los españoles el suyo, y que ambos fueran buenos, eran principios que los redactores de *El Censor* de Madrid (Lista, Miñano, Hermosilla) rechazaban en 1821 como opuestos al buen gusto y conducentes a la anarquía. El clasicismo era destructor de la nacionalidad por fundarse en la imitación e imponer en consecuencia modelos literarios antiguos y modernos a naciones cuya tradición y espíritu mal podían responder a módulos ajenos.

Al final de su panorama, cuando llega a examinar la reciente obra de Angel de Saavedra, la crítica de Alcalá Galiano se hace más positiva, ya que esta vez la teoría y la realización práctica andaban más acordes. El futuro duque de Rivas, según nos dice este amigo suyo, se había propuesto ser «el poeta romántico de España». *El moro expósito*, acabado de salir de las prensas de París con un prólogo de Alcalá Galiano, aunque sin su nombre, no era un poema que pudiera clasificarse de acuerdo con las normas aceptadas, ni trataba de preservar la dignidad formal de la poesía heroica clásica. Como la vida diaria, tenía sus partes luminosas y su lado oscuro; lenguaje altamente poético unas veces, otras, en cambio, sencillo y corriente. Los personajes, tanto nobles como plebeyos, están individualizados, las descripciones tienen colorido, y hay cuadros que por su animación y variados contrastes parecen sacados de la vida real. Un buen ejemplo, en suma, de la poesía nacional y natural que Alcalá Galiano preconizaba.

Es bien curioso que este panorama literario, escrito y publicado en inglés, no se dirija en el fondo sino al lector español. Terminada la exposición histórica, el autor añade unas páginas que ya no miran al pasado sino al futuro, y en las cuales, cambiando de tono, en vez de analizar o juzgar, lo que hace es aconsejar a los escritores españoles, exhortándoles a tomar un nuevo rumbo. El crítico cedía el paso al patriota liberal. Si la etapa literaria que acababa de reseñar le parecía mediocre, debido por una parte a las desfavorables condiciones políticas y

sociales de la vida española, y por otra a la sumisión a principios estéticos falsos, ajenos al carácter nacional, urgía, pues, tomar una nueva dirección renovadora. No había gigantes en la literatura española de su tiempo; pero si los hubo antes, bien podía haberlos otra vez el día de mañana. Quizá bastaba para ello remover obstáculos de uno u otro orden y dejar que el genio español, libre y desembarazado, pudiera manifestarse con todo su natural vigor. Así lo creyó también Blanco White.

#### DE BOEHL A BLANCO

Las ideas literarias de Blanco White expuestas en las *Varietades* pudieron llegar al lector hispanoamericano, mas no al español por no tener la revista libre acceso en la península. No pasaron inadvertidas, sin embargo, para quienes ejercieron la crítica literaria en la emigración: Mora, Mendíbil, Alcalá Galiano.

Ya hemos visto los consejos que Blanco se permitió darle a Mora a propósito del primer *No me olvides*, y el eco que sus palabras tuvieron en su amigo, contertulio también de los Boehl de Faber a principios de siglo. Observemos de paso que en las primeras controversias en torno al romanticismo y en la evolución de la crítica entre los emigrados, todos los que tomaron parte principal procedían de Cádiz o del grupo literario que se reunió en torno a doña Francisca Larrea de Boehl de Faber.

Alcalá Galiano no parece que tuviera relación alguna con Blanco, por quien debió de sentir escasa simpatía personal. Pero si llegó a combatirle políticamente, no por eso menospreció sus cualidades intelectuales. En su lección inaugural de la Universidad de Londres le acusa de excesivamente hostil a su país de origen, mas no deja de reconocer su autoridad en cuestiones literarias. En los artículos de *The Athenaeum* lo cita varias veces, una de ellas como «one of the best living critics in Spanish literature», y claro está que no le era desconocida la evolución de Blanco desde su época sevillana. Si entonces llegó a elogiar muy favorablemente *La inocencia perdida* de Reinoso, Galiano observa que tal estimación no podía responder a sus ideas posteriores.

Tanto en los artículos en inglés reseñados anteriormente como en el prólogo a *El moro expósito* de Rivas, Alcalá Galiano se separa no pocas veces de Blanco, pero coincide con él en puntos esenciales. Su concepto de lo natural y nacional, sus opiniones sobre la imitación italiana del siglo XVI, sobre el peculiar genio de los españoles y su decadencia literaria, su defensa del estilo llano y la predilección por la literatura inglesa, todo ello, aunque en algún caso no pase de ser mera coincidencia debida a las mismas fuentes, está dentro de la orientación iniciada por Blanco. Escritos posteriores de Alcalá Galiano revelan otras afinidades.

Resulta, pues, que los que ahora le siguen como crítico son los mismos escritores que años antes se habían enfrentado con Boehl de Faber al intentar éste difundir en España principios literarios semejantes. Lo que se consideró falso en España fue admitido como válido en Inglaterra.

La conversión literaria de Mora y Galiano permite aclarar el alcance de la polémica calderoniana en relación con el conflicto inicial entre el romanticismo y el liberalismo español.

Blanco no era ningún reaccionario, ni bajo la capa conservadora con que aparecía en alguno de sus escritos ingleses. Su concepto del liberalismo no coincidía ciertamente con el de los liberales españoles de 1820, pero estaba animado por el mismo espíritu de regeneración, quizá más profundamente que ellos.

Las nuevas tendencias literarias que preconizaba no podían resultar sospechosas políticamente, ni tal como se manifestaba en Inglaterra iban ligadas a conceptos tan ultramontanos como los de Boehl.

Admirador de *La Celestina*, como hemos visto, y a ratos del teatro de Lope, Blanco no muestra ningún entusiasmo por Calderón. Piensa que los alemanes han ido más allá de lo debido en su exaltación calderoniana<sup>25</sup>. Ni más ni menos que la mayoría de los críticos ingleses, que aun suscribiendo otras opiniones de Schlegel, expresan en este caso su discrepancia o sus reservas<sup>26</sup>, Boehl en sus escritos de 1818 a 1820 utilizó con frecuencia los mismos textos ingleses que conocieron Blanco y Alcalá Galiano, pero suprimiendo todo lo que no redundaba

<sup>25</sup> *Variedades*, I, pág. 435.

<sup>26</sup> «The Spanish drama», *Quarterly Review*, XXV, 1821, págs. 1-24.



en favor de Calderón. El obstáculo principal, que el encono polémico había hecho insuperable en España, quedaba removido.

La misma apariencia no romántica del romanticismo inglés tenía que ser favorable para su aceptación por parte de quienes habían repudiado anteriormente lo que se les ofrecía bajo tal nombre. Los ingleses se pasaron el siglo XIX hablando de poetas lakistas y satánicos sin aplicarles la común denominación de románticos hasta fecha muy tardía. Ni los poetas admitieron el nuevo concepto literario. Byron rechazaba la diferenciación entre clasicismo y romanticismo; la creía un «continental debate»<sup>27</sup>.

Los emigrados españoles les siguen. Blanco, Mora y Alcalá Galiano no se consideran partidarios del romanticismo, y pocas veces emplean la palabra. Alcalá Galiano distingue entre la escuela inglesa y las otras.

Las escuelas románticas de Alemania, Francia e Italia, y la escuela de Inglaterra, cuyos discípulos han combinado tan hábilmente en sus obras romanticismo y clasicismo.

Pero el clasicismo a que se alude aquí es el griego, es decir, el admirado por los románticos alemanes, no el de los imitadores latinos y franceses, ni el español.

El clasicismo de España no brota de los puros y frescos manantiales de la antigua Grecia, ni de las fuentes más turbias de la antigua Roma, sino de ese compuesto espúreo con que los franceses han llenado sus cisternas profesando que eran las aguas sacras de la Antigüedad<sup>28</sup>.

Por otra parte, el nuevo horizonte literario se había ampliado considerablemente en pocos años. El romanticismo ya no era exclusivo de Alemania ni de Inglaterra, se extendía también a Francia e Italia. Y donde quiera llevaba un aliento vivificador, convirtiendo así en palpable realidad la apelación teórica al espíritu nacional de cada pueblo. Francia recuperaba la

<sup>27</sup> René Welke: «The concept of romanticism in literary history», *Comparative Literature*, I, 1948, págs. 14-15. Artículo incluido en *Concepts of criticism*, Yale University Press, New Haven, 1963.

<sup>28</sup> *Literatura española del siglo XIX*, pág. 72.

poesía lírica, eclipsada desde tiempos de Ronsard. A los emigrados españoles venía a revelárseles un nuevo camino para resolver la constante preocupación española desde el siglo XVIII, la de unir, no enfrentar, lo tradicional y lo moderno, lo español y lo europeo.

Boehl caía fuera de esa corriente por no ser un innovador y no ser español. Con liberar a España de la influencia racionalista francesa se daba por satisfecho. Frente al agitado mundo circundante no le parecía mal la quieta y aislada España fernandina, de cuyo enquistamiento apenas pudo salvarla el esfuerzo liberal. Como la de otros tradicionalistas extranjeros, su visión era la de una España sumergida en el pasado, hermoso monumento arqueológico donde encontrar lo que se echaba de menos en el propio país. Blanco, en cambio, hablaba de salir del «charco», y Galiano de agitar las «aguas estancadas» de España —como hablará más tarde Unamuno del «marasmo».

El alma contemplativa de Boehl, buscando apartamiento y consuelo en el pasado, huía del presente y se desentendía del futuro. En el fondo desconoció el valor del romanticismo como expresión del mundo contemporáneo. Le interesa la crítica romántica como protesta contra la Ilustración, pero siente creciente indiferencia ante las creaciones románticas de su tiempo, las alemanas inclusive<sup>89</sup>.

Por el contrario, Blanco y Alcalá Galiano vieron en el romanticismo la posibilidad de una renovación, la única capaz de vivificar con espíritu moderno la raíz de la tradición española. El intento de los clasicistas del XVIII había fracasado porque el espíritu del tiempo era contrario al sentido nacional. El romanticismo, en cambio, siendo expresión de la época presente, no obligaba a renunciar, antes bien favorecía por su misma naturaleza la personalidad histórica de cada nación.

La crítica romántica de los emigrados en Inglaterra, pronto olvidada como distante episodio de destierro al margen de las corrientes españolas contemporáneas, apenas tuvo consecuencias. Mientras Blanco, Mora y Alcalá Galiano coinciden en propugnar la difusión de la literatura inglesa con el objeto principal de independizar a la española del predominio francés, lo que encuentra mayor aceptación en España bajo el romantis-

<sup>29</sup> C. Pitollot: *Ob. cit.*, pág. 44, nota 1.

mo está imitado de Francia. El teatro romántico que Lista combate es el de Dumas y Victor Hugo. Hasta los escritores ingleses que dejaron huella fueron los sancionados por Francia: Walter Scott y Byron. Otros poetas que Mora había mencionado elogiosamente en 1826 y Alcalá Galiano en el prólogo a *El moro expósito* continuaron siendo poco menos que desconocidos.

En unos versos dirigidos a su amigo el duque de Rivas expresó Alcalá Galiano la amargura de sentirse un extraño al regresar a su patria después de tantos años de destierro. Se refería en esa ocasión principalmente al aislamiento personal y al vacío político; pero también era un extranjero en otros aspectos. El autor de lo que se considera el manifiesto del romanticismo español vino a encontrarse con que muchos escritores, aun los que pasaban por románticos, empleaban un lenguaje que no era el suyo y entendían de muy otra manera que él las cuestiones literarias. Todavía en 1839 seguía hablándose en la sección de literatura del Ateneo de Madrid de las unidades dramáticas<sup>30</sup>. A través del extracto que poseemos de aquel debate, bien se echa de ver que Alcalá Galiano contendía poco menos que aislado. Cuando Fernando Corradi sostuvo muy seriamente, a propósito de la unidad de acción, que *Los hijos de Eduardo*, de Casimir Delavigne (traducidos por Bretón), tenían más interés que el *Ricardo II* de Shakespeare, Galiano no pudo menos de hacer un paréntesis en su turno para afirmar la superioridad de la obra inglesa en todos sus aspectos. Pero la verdad es que fuera de él nadie paró mientes en aquello, y que ni Corradi, ni Segovia ni otros presentes parecían considerar el romanticismo y la literatura más que reducidos a ejemplos franceses.

Ya vimos a Mora satirizar el predominio francés en el período neoclásico y en el romántico. El romanticismo en el teatro no consistió, según Alcalá Galiano, más que en una nueva imitación. Si antes se había imitado la tragedia francesa, ahora se seguía como modelo el drama romántico francés. «Los novísimos dramáticos españoles —escribe en 1838— podrían ante todo considerar cuáles son o deben ser las condiciones del drama propio de nuestra tierra y de la era presente. Porque darse a copiar a bulto a los otros franceses modernos no es medio

<sup>30</sup> *Semanario Pintoresco Español*, 1839, págs. 79-80 y 87-88.

a propósito para regenerar nuestra literatura, adulterada y descastada por la imitación rigurosa de los franceses antiguos»<sup>31</sup>.

La espontaneidad romántica, de ser verdadera, iba necesariamente ligada a la modernidad. Pensando, como Larra, que las alteraciones literarias sobrevenidas en Europa respondían a un nuevo espíritu, que a una nueva sociedad corresponde una nueva expresión literaria, Alcalá Galiano veía en el romanticismo no sólo el reflejo de lo nacional sino del presente. «Pues la época es nueva, nuevos los intereses, nuevas las instituciones y todo en suma nuevo —dice en las discusiones del Ateneo sobre literatura dramática—, debía serlo igualmente el drama»<sup>32</sup>. No coincidía, por tanto, con quienes creían hacer drama nacional sin más que imitar el estilo de los escritores españoles antiguos.

En España teníamos la comedia antigua; pero los dramas de nuestros días sólo se parecen a ésta en que remedan su estilo, y no cabe espontaneidad en el remedo. Son, pues, los dramas actuales españoles franceses en la figura, hablando castellano antiguo muy salpicado de galicismos<sup>33</sup>.

En 1833 creía aún Alcalá Galiano que el romanticismo, tal como él lo entendió, podía servir de estímulo para una verdadera renovación de la literatura española. Unos diez años más tarde veía sus esperanzas desvanecidas; y hasta el final de su vida lamentó la inutilidad de sus esfuerzos en favor de las letras inglesas. Lo que creyó ser germen, principio capaz de despertar nuevas y fecundas energías, no había sido, a su juicio, otra cosa, exceptuando a Rivas y Espronceda, que una moda literaria imitada una vez más de Francia y tan infecunda, por consiguiente, como lo fue antes la imitación de los clasicistas.

## MAURY

Juan María Maury (Málaga, 1772-París, 1845), de acomodada familia de comerciantes, estudió en Francia y completó su

<sup>31</sup> «Literatura», *Revista de Madrid*, I, 1838, pág. 50.

<sup>32</sup> *Semanario Pintoresco Español*, 1839, pág. 80.

<sup>33</sup> *Revista de Madrid*, I, 1838, pág. 49.

educación en Inglaterra. En 1801 remitió a la censura gubernativa un volumen de poesías, pero el censor, Pedro Estala, sacerdote y doctor helenista, catedrático de Literatura en los Reales Estudios de San Isidro, no encontró en aquellas producciones ningún mérito en cuanto a su artificio poético; además le parecieron inmorales por contener asuntos amorosos corruptores de la juventud. Prescindiendo de otras piezas amatorias —prosigue Estala—, «el poema intitulado 'El Prometeo' contiene las poesías más lúbricas que pueden verse, y no comprendo cómo su autor ha tenido la inconsideración de presentar unas pinturas tan sumamente torpes a la censura; basta decir que son copiadas de Colardeau<sup>34</sup>, famoso por su extremada obscenidad»<sup>35</sup>.

Todo esto lo decía un traductor de Aristófanes, y a su negativo informe se debe nuestro desconocimiento de las primeras poesías de Maury. El cual, pocos años después, en 1806, pudo publicar un breve poema, *La agresión británica*, que no trata de asuntos amatorios sino del ataque inglés en tiempo de paz a unas fragatas españolas.

Durante la ocupación napoleónica, Maury fue diputado a las Cortes de Bayona, y al terminar la guerra hubo de expatriarse. Desde entonces residió en París, y allí publicó, en 1826, su *Espagne poétique*, antología de la poesía española desde Garcilaso hasta Meléndez, que va acompañada de una traducción francesa en verso, hecha por el propio Maury. Verdadero *tour de force* que mereció la aprobación tanto de críticos franceses como de Blanco White<sup>36</sup> y de Larra<sup>37</sup> en sus respectivas reseñas de la obra.

Pero la más importante de Maury, el extenso poema *Esvero y Almedora*, apareció en 1840. Obra verdaderamente singular,

<sup>34</sup> El poema de Charles-Pierre Colardeau, escritor francés del siglo XVIII, que imitó Maury, fue seguramente el titulado «Les hommes de Prométee», donde se describe el encuentro amoroso de una pareja que vive en plena naturaleza.

<sup>35</sup> Angel González Palencia: *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España. 1800-1833*. Madrid, I, 1935, págs. 235-236.

<sup>36</sup> «Spanish poetry and language», *The London Review*, 1829, páginas 388-403.

<sup>37</sup> *La Revista Española*, 24 de abril de 1834.

que fue acogida por algunos críticos españoles con verdadero entusiasmo.

La musa épica castellana [dijo Estébanez Calderón] acaba de enriquecer los florones de su corona con otro nuevo joyel no menos subido en valor, ni de menos quilates que los engastados por Ercilla, Lope, Balbuena y Ojeda; producción acaso más original y sin disputa de más esmero y mayores primores que los poemas de aquellos afamados ingenios<sup>38</sup>.

Juan Nicasio Gallego, en una sesión de la Academia Española leyó un minucioso análisis del poema, que empieza con la exposición de su complicadísimo argumento<sup>39</sup>. Aun despejada la acción de multitud de episodios e incidentes, el crítico necesita de varias páginas para desenredar aquella trama, al parecer inextricable, que se inicia con el conocido paso honroso de Suero (aquí Esvero) de Quiñones, para lanzarse luego a toda suerte de aventuras en países imaginarios, tal el llamado Helbrida, donde reside la sílfida Almedora. Heroína que al final resulta ser el mismo personaje que el conde Altano y que Palmira, que tanto habían intervenido en *acciones anteriores*. Y todo acaba con la mágica desaparición de Almedora, ocultándose como una diosa entre las nubes.

Para mostrar la variedad del poema, Juan Nicasio Gallego reproduce unos cuantos fragmentos de estilo narrativo, pintoresco, jocos, didáctico, lírico, dramático, filosófico, etc. No deja de señalar algunas deficiencias en el plan de la obra, que cree puede compararse muy bien

a un templo gótico, ligero y atrevido en sus bóvedas y pilares, delicado y elegante en sus labores; pero bañado su interior de tibia y opaca luz.

Termina copiando unas octavas sueltas

de tan natural y perfecta estructura, que no parecen compuestas, sino labradas en un cuño y de un solo golpe como las medallas.

<sup>38</sup> *El Pensamiento*, I, pág. 177.

<sup>39</sup> Reproducido por Leopoldo Augusto de Cueto en *Poetas líricos del siglo XVIII*, B. A. E., vol. 67, 1875, págs. 154-164.

Añadiré una por mi cuenta, para no dejar en el aire los elogios de Estébanez y de Gallego. Dice Idema pensando en Alfredo:

Alguna perla, entonces, cristalina  
De sus largas pestañas se desprende;  
Entre una y otra ardiente clavellina,  
Sus labios algún ay férvido hiende.  
Mustia, hacia el pecho de marfil inclina  
La frente ebúrnea, que en rubor se enciende;  
Lánguida, un nombre articuló, tan quedo  
Que Eco mal pudo repetir: Alfredo.

Algunas de las ideas y predilecciones literarias de Maury están expresadas en las notas que añadió a su poema. Los dos mejores monumentos de Italia, dice en una de ellas, son la *Jerusalén* de Tasso y el *Orlando* de Ariosto. La obra de Maury, verdadera selva de aventuras, es eso, una original imitación de Ariosto. En otras notas declara no ver inconveniente en la mezcla de géneros, por encontrarla ya autorizada desde el *Quijote*. Tampoco rechaza que los héroes desciendan a veces de su esfera para entrar en la vida corriente, y menciona como mérito de Shakespeare el que diferenciase poco a sus príncipes de los demás hombres. Walter Scott, «admirable artista», introdujo en sus obras grandes figuras de la historia, pero accidentalmente; los más ensalzados son los personajes insignificantes. Y rumbo parecido siguió en su *Childe Harold* Byron, «el primer poeta del siglo», según este clasicista admirador de los románticos.

En esto consiste quizá la singularidad de su obra. Parece como si Maury hubiera querido probar que en la forma tradicional del poema épico cabía toda la variedad que caracterizaba al poema romántico: desarrollo novelesco, despliegue imaginativo que incluye lo fantástico y lo exótico, contraste de situaciones, alternancia de lenguaje, diversidad social de personajes, lo cómico y lo trágico, la digresión irónica, la interferencia del autor, etc. No sin razón fue saludado como un triunfo por Estébanez y Gallego, críticos clasicistas; la obra de Maury demostraba que no hacía falta separarse de moldes tradicionales para expresar lo nuevo.

Sin embargo, *Esvero y Almedora* no es un poema romántico. No basta que Maury acumule con inagotable imaginación episodios a cual más inverosímil, ni que pase de la descripción de un amplio conjunto a la breve nota lírica, o de un pasaje meditativo al jocos, cuando no a la digresión actualizadora. Es cierto que la desaparición final de la heroína podría interpretarse románticamente como la evanescencia de un hermoso sueño poético compensador de la triste y prosaica realidad cotidiana. Pero si *Almedora*, encarnación de la belleza, se oculta para siempre entre radiantes esplendores, su desaparición no va acompañada de la nostalgia o dolor de quien pierde lo que deseaba; se acepta serenamente. Porque no es ningún personaje sino el propio poeta quien aspiraba a alcanzar un objetivo supremo, en este caso la belleza, y su deseo quedó cumplido. La belleza está en su poesía; acabado el poema, el personaje que la representaba desaparece. Glorificación estética, no evasión romántica.

#### MARTÍNEZ DE LA ROSA: LITERATURA Y POLÍTICA

Una de las diferencias que separan a los escritores del antiguo régimen de los que vinieron después es su participación en la vida política. Fenómeno general en otras partes de Europa, sobre todo en Francia. Con la excepción de Jovellanos, no hubo literato de nota en la España de Carlos IV que desempeñara en el Gobierno cargo de importancia. En cambio, a partir de la guerra de la Independencia y las Cortes de Cádiz, se sucedieron durante largo tiempo, como tendremos ocasión de ver, no sólo los escritores que trataron cuestiones políticas en su obra, sino los que intervinieron directamente en la vida pública ejerciendo funciones más o menos destacadas.

La libertad de imprenta permitió abordar por primera vez uno al menos de los dos temas —religión y política— que desde la España de los Austrias no pudieron ser nunca objeto de discusión pública. Los principios liberales, por otra parte, hicieron posible la incorporación a los puestos dirigentes del Estado de nuevas clases sociales, concretamente de la clase media, de donde procedían casi todos los escritores. Añádase a esto el creciente prestigio del escritor, el cual a su vez pudo influir



tanto o mejor que otros, de palabra o por escrito, en la opinión pública, que ahora, bajo el régimen representativo, era menos desdeñable que antes.

Más que en ningún otro, la literatura y la política estuvieron unidas a lo largo de toda su vida en Francisco Martínez de la Rosa (Granada, 1787-Madrid, 1862). De familia de funcionarios y negociantes muy acaudalada, dio muestras desde su infancia de gran precocidad. A los doce años ingresó en la universidad de su ciudad natal, a los diecisiete obtuvo el grado de doctor en Derecho civil, un año más tarde era catedrático. Puede que de este rápido encumbramiento provenga el elevado concepto que Martínez de la Rosa tuvo siempre de sus dotes intelectuales.

Desde pronto se manifestaron su afición poética y su vocación política. Durante la guerra de la Independencia abrió la Junta Central un concurso para premiar la mejor composición poética sobre la heroica defensa de Zaragoza frente a los ejércitos de Napoleón. El premio, según el rumor público, se había establecido con el propósito de otorgarlo a un poeta ya conocido por su estro patriótico (Juan Nicasio Gallego), mas como éste, con su habitual indolencia, dejara transcurrir el tiempo sin presentar composición alguna, nadie fue premiado<sup>40</sup>. Martínez de la Rosa, que había concurrido con un breve poema, *Zaragoza*, ya no pensó en publicarlo, pero estando en Londres por unos meses, allí lo dio a luz a ruegos de varios literatos amigos. Blanco White lo comentó favorablemente en las páginas de su revista *El Español*, en la que había colaborado Martínez de la Rosa con un trabajo sobre «La revolución actual de España»<sup>41</sup>.

De vuelta en Cádiz, publicó entre 1811 y 1812 varios folletos, uno, *Carta de un maestro de escuela de Polopos*, en defensa de Quintana contra los ataques de Capmany; otro contra la Inquisición, cuya abolición empezaba a discutirse en las Cortes, bajo el pseudónimo de *Ingenio Tostado*.

<sup>40</sup> A. Alcalá Galiano: *Literatura española, siglo XIX*, págs. 107-108. La advertencia de Martínez de la Rosa que precede al poema en la edición de Londres abona lo dicho por Alcalá Galiano.

<sup>41</sup> Octubre y noviembre de 1810.

Otras obras de más empeño le dieron reputación por entonces: la comedia *Lo que puede un empleo* y una tragedia, *La viuda de Padilla*.

Sobre *Lo que puede un empleo*, obra en prosa y dos actos, dijo el propio autor:

El vivo deseo de presentar en el teatro a cierta clase de hipócritas políticos que so color de religión se oponen entre nosotros a las benéficas reformas, me estimuló a emprender, como un mero pasatiempo, la composición de esta comedia.

Primer ensayo de Martínez de la Rosa en el género dramático, no muy feliz, ni siquiera como caricatura política, aunque el público de Cádiz la aplaudiera. A don Melitón, eclesiástico muy «servil» en sus opiniones políticas, le hacen creer que ha sido nombrado para un puesto oficial, y acaba por cambiar de ideas radicalmente.

*La viuda de Padilla* se representó en Cádiz el mismo año de 1812 que la obra anterior. El autor acababa de leer las tragedias de Alfieri «y estaba tan prendado de su mérito que me las propuse por modelo». En el dramaturgo italiano admiraba Martínez de la Rosa la acción única, sin episodios, sin confidentes, pocos monólogos y pocos interlocutores, vigor en los pensamientos, concisión y energía en el estilo, viveza en el diálogo, y esto es lo que trató de imitar.

La acción no puede ser más simple. Derrotados los comuneros en Villalar y ejecutados sus jefes, sólo Toledo sigue resistiendo a Carlos V, bajo el mando de la viuda de Padilla. Inútil es que la intimen a rendirse; ni el padre de Padilla lo consigue. Al fin, abandonada por todos sus partidarios, ella misma se da muerte después de exclamar ante el tropel popular que ha invadido el alcázar:

¡Esclavos, que abomino y que desprecio,  
gozad vosotros del perdón infame:  
mi libertad hasta el sepulcro llevo!

Aun con este final poco alentador, pero que destacaba el sacrificio de la heroína en aras de una convicción política, la defensa de las libertades castellanicas en Toledo no deja de ofrecer semejanzas con la situación de Cádiz, último reducto de la

independencia española frente a las poderosas fuerzas de Napoleón.

Es probable que el éxito de sus obras y las circunstancias que acompañaron su representación en el Cádiz sitiado por los franceses, contribuyeran más que nada a la popularidad que gozó Martínez de la Rosa. Cuando en abril de 1813, aprobada la Constitución, se celebraron elecciones para las Cortes ordinarias, fue elegido diputado por Granada.

Poco más de un año iba a ejercer su cargo, en el cual desplegó gran actividad dentro del grupo liberal como promotor de diversas reformas. El retorno a España de Fernando VII no sólo acabó con la Constitución, sino que fue acompañado por una violenta persecución de los liberales más prestigiosos. Después de varios meses de encarcelamiento, como no pudiera sustanciarse contra ellos proceso legal, el rey los hizo enviar a varios presidios de Africa. Martínez de la Rosa hubo de permanecer hasta 1820 en el Peñón de la Gomera. Durante esos años de ocio forzado vuelve a sus actividades literarias con obras que sólo verán la luz mucho más tarde.

Una de ellas, *Morayma*, tragedia de venganza y persecución, compuesta en 1818, es la primera muestra del tema morisco granadino sobre el que su autor había de volver en otras composiciones teatrales y novelescas. El asunto, sacado de las *Gueras civiles* de Pérez de Hita, es la cruel venganza de Boabdil, rey de Granada, quien no satisfecho con el exterminio de los abencerrajes, llega al extremo de sacrificar al hijo de Morayma, último vástago infantil de aquella familia enemiga.

Restaurado el régimen constitucional tras el levantamiento de Riego a principios de 1820, Martínez de la Rosa volvió a representar a su ciudad natal como diputado a Cortes. Intervino activamente en asuntos como la reorganización de la enseñanza y la libertad de imprenta. Sus discursos, dirigidos a mantener un término medio entre el orden y la libertad, desmienten por su tesón y energía la imagen que de él se formó entonces como conciliador acomodaticio en la contienda de los liberales moderados, a que pertenecía, y los radicales o exaltados. Así se entiende que fuera el blanco de los ataques de las sociedades patrióticas, dominadas por los exaltados, y que en un ocasión se atentara contra él personalmente, sin lograr intimidarle.

Poco antes, a fines de 1821, cuando terminaba legalmente su mandato y se iban a elegir nuevas Cortes (1822-1823), Martínez de la Rosa estrenaba en Madrid una comedia en verso titulada *La niña en casa y la madre en la máscara*.

Como el mejor de nuestros poetas cómicos modernos [dice el autor] había ya presentado en varios cuadros las resultas de la educación apocada y monjil que solía darse a las hijas en España, me propuse por argumento de esta composición censurar un vicio diferente, más común en el estado actual de nuestras costumbres, cual es el que se origina, en el teatro del mundo, del mal ejemplo y del descuido de las madres.

Y en efecto, Martínez de la Rosa nos presenta a una joven que está a punto de huir con su seductor mientras la madre se divierte en un baile de máscaras.

Con toda su propiedad y elegancia de dicción, Martínez de la Rosa queda muy lejos como autor cómico de Moratín. Quizá su única originalidad consiste en la atención que concede a los cambiantes estados de ánimo de los personajes, más que a las situaciones y desenlaces. Al reponerse la obra en 1834, Larra señaló que si la vis cómica no era el mérito principal, había en el autor un fondo de sensibilidad, una cultura y un conocimiento del hombre y de la sociedad poco frecuentes.

No mucho después del estreno de la comedia, el 1 de marzo de 1822, Martínez de la Rosa era nombrado jefe del Gobierno en circunstancias verdaderamente difíciles. Sus mayores enemigos eran el propio rey, que intrigaba para liberarse del cautiverio constitucional, y las Cortes, dominadas por los exaltados. Además, numerosas partidas realistas, que luchaban a favor de la monarquía absoluta, se habían levantado en varios puntos de España, iniciando así la primera guerra civil del siglo. Por otra parte los liberales, tanto moderados como exaltados, tenían que enfrentarse con la decidida hostilidad de las potencias de la Santa Alianza —Rusia, Austria y Francia—. Con motivo de la epidemia de fiebre amarilla que apareció en Barcelona en 1821, el gobierno francés estableció un cordón sanitario en la frontera, que al cesar la epidemia no desapareció, sino que, ya manifiesta la intención política, se denominó ejército de observación. Allí mismo, junto a Francia, en la Seo de Urgel,

los absolutistas llegaron a formar una Regencia, aunque poco duradera.

Desde fines de junio varios batallones de las Guardias Reales y otras unidades militares manifestaron igualmente su oposición al régimen. Un oficial que quiso reprender por ello a sus tropas fue asesinado. A fin, el 7 de julio, las fuerzas realistas, que se habían ido estacionando en las inmediaciones de Madrid, penetraron en la ciudad con objeto de ocuparla militarmente y derrocar el sistema liberal. Pero encontraron tal resistencia por parte de la Milicia nacional, organización voluntaria popular, que hubieron de darse a la fuga derrotados. Entretanto el Gobierno de Martínez de la Rosa permanecía de hecho secuestrado en palacio, sin poder hacer nada efectivo más que presentar la dimisión.

Lo sucedido el 7 de julio provocó amenazadoras notas de las potencias europeas, que consideraban al rey prisionero de los revolucionarios. Más tarde celebrarían el congreso de Verona, y Francia decidiría intervenir en España, como lo hizo en 1823 con un ejército al mando del duque de Angulema, ejército que Chateaubriand, ministro de Estado, y los legitimistas franceses bautizaron con el nombre de «los cien mil hijos de San Luis», recordando la cruzada medieval, sólo que ahora los enemigos en vez de mahometanos eran liberales españoles.

Tras la caída de su Gobierno, Martínez de la Rosa vivió apartado de la política, y en Madrid seguía cuando, ocupada la capital por las fuerzas de Angulema, se formó una Regencia. Seguramente pensaba que su actuación parlamentaria y ministerial lo pondrían a cubierto de represalias o molestias; pero en junio de 1823 recibía orden de abandonar la ciudad, y se dirigió a Francia. Durante unos meses anduvo por varios lugares del Mediodía francés, estrechamente vigilado por la policía; luego viajó por Italia, hasta que en junio de 1824 pudo residir en París.

Hubo en la capital francesa algunos afrancesados y emigrados liberales de posición acomodada que asistían a las recepciones del banquero Lafitte, a las fiestas de las embajadas, a las cenas del duque de Berwick, acompañados de sus amantes, cuando no frecuentaban las casas del rico afrancesado González Armao, de la condesa de Chinchón o la duquesa de Híjar, en todas las cuales se jugaba, cuando no se conspiraba, según los

confidentes de la policía francesa. También Martínez de la Rosa tomó parte en aquella vida de alta sociedad. En el salón de Madame Ancelot lució, según esta dama, su bella y elegante figura, y allí o en otras reuniones conoció a Balzac, que en 1829 le dedicó su narración *El verdugo*, y a Guizot, que en sus memorias trazó de él un buen retrato. Pero Martínez de la Rosa no dejó de proseguir, auxiliado por hábiles amanuenses, sus trabajos literarios, que sólo abandonaba en los veranos para desplazarse a las estaciones balnearias más elegantes de Europa: Baden, Spa, Bagnères, Vichy.

De 1827 a 1830 las prensas de Fermin Didot lanzaron en París cinco volúmenes de *Obras literarias* de Martínez de la Rosa. La colección contenía algunas del período anterior al destierro: el poema *Zaragoza*, *La viuda de Padilla*, *Morayma*, *La niña en casa y la madre en la máscara*, y otras nuevas: una *Poética* con extensas anotaciones y apéndices, la traducción de la *Epístola a los Pisones* de Horacio, seguida de una larga exposición, una tragedia clásica, *Edipo*, y dos dramas históricos, *Aben Humeya* y *La conjuración de Venecia*.

Traducir y comentar la *Epístola a los Pisones* y publicar una *poética* en el París que estaba anunciando el triunfo romántico, ya es de por sí lo bastante significativo para ver que la cronología literaria española no coincidía con la de otros países, ni siquiera con la de Francia, su principal proveedora de novedades. Y es que en España el clasicismo, también tardío en sus mejores frutos, era aún demasiado reciente. Mientras se extendían nuevas tendencias literarias por Alemania, Inglaterra, Italia y Francia, los principales autores del día que el español seguía leyendo eran Meléndez, Moratín y Quintana. Era difícil que en los afrancesados, formados por completo bajo el clasicismo, se produjeran cambios de consideración; pero entre los emigrados liberales más jóvenes y receptivos las novedades de la época acabaron por influir en su trayectoria como escritores.

También hubo cambios en Martínez de la Rosa, aunque no inmediatos ni profundos; pero entretanto lo primero que dio a la luz en la emigración fue su *Poética*, escrita años antes, con el objeto, según dice, de suplir la falta en las letras españolas de un breve poema didáctico como el de Boileau en Francia.

Nada separa al autor de esta *Poética* de otros classicistas anteriores. Según él, la fantasía debe ser moderada por el buen gusto; la bella naturaleza es el modelo que hay que imitar; como hay que evitar palabras vulgares y frases humildes; las unidades son indispensables en la obra dramática:

Su feliz invención cifa y reduzca  
a una acción, a un lugar, a un solo día.

En su panorama de la literatura española del siglo XIX Alcalá Galiano reprochaba, como vimos, a Martínez de la Rosa: que sometiera la poesía a normas tan precisas y mecánicas como la construcción de casas y de buques. «Martínez de la Rosa —añade— clasifica y subdivide las obras poéticas con extraordinaria sutileza, amonestando gravemente a sus discípulos para que de ningún modo confundan la égloga con el idilio, mientras asigna un estilo especial para cada clase de composiciones»<sup>42</sup>. Y no deja de tener razón al considerar la *Poética* como un anacronismo. Lo es aun teniendo en cuenta las anotaciones y los apéndices añadidos en fecha posterior, que ocupan casi dos tomos y forman como un curso de literatura española cuyos ejemplos perduraron largo tiempo en las preceptivas destinadas a la enseñanza.

En las *Anotaciones* el autor trata de justificar, entre otras cosas, las «leyes eternas del gusto», la diferencia entre el lenguaje poético y el de la prosa, cómo en poesía «todo se debe hermohear», el mantenimiento de las unidades de tiempo y lugar en la obra dramática. Pero es notable que algunos ejemplos no estén en armonía con ciertas afirmaciones generales. Literariamente la Edad Media es para Martínez de la Rosa un conjunto informe, sin valor alguno; no obstante, reproduce un pasaje bien escogido del *Poema del Cid* y varios del arcipreste de Hita, aunque lamentando «que un hombre de tanto ingenio naciese en siglo tan rudo». El autor, pues, rechaza o ignora el concepto romántico de la literatura medieval, pero no puede menos de admirar aquí y allá algunos de sus aciertos. La sensibilidad literaria de Martínez de la Rosa podía más a veces que sus convicciones teóricas.

<sup>42</sup> *Literatura española. Siglo XIX*, pág. 105.

Esta discrepancia es visible igualmente en los *Apéndices*, al pasar revista a la poesía épica y dramática española de los tiempos modernos. Virués es el violador de «los principios fundamentales del arte, comunes a todos los tiempos y naciones». El *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, con sus novedades, condujo en último término al «lamentable desarreglo que tanto ha menguado el lustre del teatro español»; desarreglo consistente en mezclar «dos géneros tan diferentes de composición como son el trágico y el cómico».

Siguiendo tales principios es como Martínez de la Rosa juzga a Lope, Calderón y otros dramaturgos del teatro español antiguo, y aun de otras literaturas, como Shakespeare, que deslució cuanto pudo sus sobresalientes cualidades

con la licencia y desarreglo, y sobre todo con la mezcla de chistes cómicos y hasta de villanas bufonadas en medio de las composiciones más patéticas o terribles.

Y, sin embargo, hace un elogio de *La Celestina*, aunque sin considerarla obra dramática, y al examinar la *Numancia* de Cervantes muestra mucha más comprensión que Moratín, que no veía nada valioso en la obra, contra el parecer de A. W. Schlegel. Martínez de la Rosa, en cambio, aunque hable de «la infancia del arte», y lamente la desigualdad del estilo, admiraba no pocos aspectos de la tragedia cervantina: la belleza y patetismo de quien se ofrece a morir con el amigo antes que abandonarle, el amante que entrega a la mujer amada el escaso alimento conseguido con gran riesgo y manchado con su propia sangre, la grandeza de la exposición y la solemne magnificencia teatral de la obra, que abraza la suerte de una entera nación.

Los primeros tomos de la edición de París dieron pie a Blanco White para redactar un ensayo sobre el arte dramático en general y *La viuda de Padilla* en particular, que se publicó en la *London Review*, dirigida por John Stuart Mill<sup>43</sup>. Ya en 1810, como vimos anteriormente, Blanco había hecho el elogio del poema heroico *Zaragoza*, y aunque ahora sus gustos lite-

<sup>43</sup> «Recent Spanish literature», *The London Review*, I, 1835, páginas 76-93.



rarios eran muy diferentes, se nota que aún seguía teniendo por Martínez de la Rosa y sus cualidades intelectuales no poca estimación.

Blanco empieza elogiando las observaciones críticas de Martínez de la Rosa, es decir, las anotaciones y apéndices que acompañan a su *Poética*, en cuanto se refieren a la historia de la poesía española; mas en lo concerniente a la doctrina no son, a su juicio, sino «a very late and unseasonable echo of the Abbé Batteux and the French aesthetic writers of that period». Sin ser, como declara a continuación, ningún fanático de la escuela romántica, Blanco considera inaceptable la teoría clasicista del drama y la condena esencialmente por su realismo materialista, fundándose en el carácter ideal de la obra de arte. «Si se nos permite apropiarnos una expresión alemana que está en proceso de naturalización [en el inglés], condenamos la teoría clásica del drama como *unilateral*; como una precipitada generalización que deriva de una clase muy limitada de fenómenos poéticos y se basa en un realismo (sistema de imitación *material* o *literal*) totalmente opresivo para todo entendimiento verdaderamente poético.»

Cuando se considera el teatro, esto es, la representación teatral, como el instrumento de un arte que emplea el lenguaje para producir una imitación ideal, no material o técnica, forzoso es reconocer que la teoría clasicista parte de un supuesto esencialmente erróneo.

El error consiste en tomar la representación material de las interesantes acciones que el poeta inventa, como el objetivo primordial del arte. La vista, no el entendimiento, se convierte así en el objeto, en la causa final, y por consiguiente en la ley suprema de la poesía dramática. Ignorando el gran principio de que todas las Bellas Artes, y sobre todo las artes de la palabra (Bellas Letras), son *simbólicas*; es decir, que producen sus imitaciones no empleando el mismo material de la cosa imitada, sino a manera de *símbolos* que suscitan en el entendimiento ideas con las que no tienen semejanza —los partidarios de las unidades dramáticas quieren confundir la copia material con la *imitación artística*, y lo que es todavía más absurdo, hacer que esta última ceda a la primera.

Las unidades de tiempo y espacio por las que Martínez de la Rosa siente tan supersticiosa reverencia, tampoco tienen en

cuenta la fuerza activa de la creación poética ni de la imaginación del oyente. La poesía dramática, dice Blanco, siguiendo la general tendencia romántica de la indiferenciación de los géneros, no difiere en esencia de la narrativa. El hecho de que la obra poética, en vez de leída, sea recitada por una o más personas, que estas personas contribuyan a darle mayor efecto con sus gestos, trajes y movimientos, y que el lugar en que se mueven contribuya en el mismo sentido gráfica y directamente, todo esto no constituye más que lo material y externo. Son medios, pero accesorios; el único medio es el que provee el poeta, su narración en forma de diálogo. Hacerla depender de la recitación es invertir el orden natural de las cosas.

Después de extenderse en otras consideraciones sobre el teatro de la Antigüedad y los pueblos modernos, Blanco se detiene a examinar *La viuda de Padilla*, obra en la cual ve un claro ejemplo de las perniciosas consecuencias a que puede conducir la fidelidad a las reglas clásicas. Si en vez de disecar y analizar obras francesas, hubiera nutrido su imaginación con alimentos más vigorosos, y estudiado con menos prejuicios a Shakespeare, y a Schiller, un hombre de las dotes literarias de Martínez de la Rosa hubiera podido hacer algo más que una mera declamación en diálogo con unas cuantas y bien redondeadas frases sobre la libertad política. Víctima de una falsa teoría, su drama no está falto de dignidad formal, pero carece totalmente de elevación, de calor y de vida. Y no ciertamente porque en el asunto histórico elegido faltasen materiales adecuados. Algunas cartas de Antonio de Guevara —que Blanco cita y traduce parcialmente al inglés— hubieran podido proporcionar tipos admirables, como el de aquel tremendo obispo Acuña que combatió bravamente en la guerra de las Comunidades a la cabeza de sus trescientos curas; por no decir nada de la desgraciada figura de la reina loca, que en el momento de recibir a los comuneros pareció despertar de un largo sueño, recobrando la noción del pasado. «¡Qué escena hubiera podido hacerse de esto!», exclamó Blanco. A tan romántico drama se hubiera podido añadir un personaje semejante al monje del Campo de Wallenstein; el mismo Guevara lo ofrecía en el tipo del sacerdote vizcaíno que después de rezar diariamente por Padilla, cambió de opinión porque un grupo de soldados comuneros le bebieron el vino de su bodega y escaparon con su ama.

Como vemos, Blanco hubiera querido, en vez de una declaración retórica, un drama shakespeariano, poético, rebosante de vida y hasta pintoresco. Llevado de su entusiasmo por lo que hubiera podido hacerse, olvidaba que con reglas o sin ellas un Martínez de la Rosa mal podía convertirse en poeta original y vigoroso. Por muy buen concepto que le mereciera en días ya lejanos, no podía engañarse a sí mismo después de haberlo caracterizado certeramente al principio del artículo que nos ocupa: «En poesía Martínez de la Rosa se parece a ciertas personas nerviosas y ambiciosas que se presentan en sociedad tratando siempre de producir buena impresión y ser agradables, pero aterradas al mismo tiempo por la posibilidad de decir o hacer algo no muy correcto; estado de ánimo que podría calificarse de *mauvaise honte* literaria.»

El tomo cuarto (1828) de las *Obras literarias* contiene dos tragedias, *Morayma*, a la que ya nos hemos referido, y *Edipo*. En la larga advertencia que precede al *roipo* Martínez de la Rosa va examinando las principales imitaciones antiguas y modernas de la obra, sobre todo las francesas de Corneille, Voltaire y La Motte. Lo cual ya parece indicar que tanto o más que la tragedia de Sófocles tuvo presentes las de sus imitadores franceses. Y, en efecto, su *Edipo* es otra imitación siguiendo el estilo de los clasicistas del país vecino, aunque prescinde de episodios amorosos; pero convirtiendo la trágica búsqueda de la verdad que hoy creemos ver en la obra griega, en un drama de efectos y sentimientos. Martínez de la Rosa, hábil manipulador, no rehúye los efectismos teatrales que contribuyeron indudablemente al éxito de la obra cuando se representó en Madrid en 1832, después de regresar el autor a su patria.

El quinto y último tomo apareció en 1830, y contiene dos dramas históricos, *Aben Humeya* y *La conspiración de Venecia*. Del primero se imprimen la versión española y la originaria francesa, pues *Aben Humeya* se representó en un teatro de París pocos días antes de la Revolución de julio de 1830. Trata de la rebelión de los moriscos granadinos en el reinado de Felipe II. No dejaba de tener razón Larra al decir que el drama no empezaba sino al terminar, puesto que el verdadero conflicto dramático se produce en el último acto<sup>44</sup>. En realidad, lo que

<sup>44</sup> *El Español*, 12 de junio de 1836.

la obra muestra es el fracaso de la rebelión por culpa de los mismos rebeldes. El primer acto hace ver cuán insoportable era la tiranía de los castellanos; el último, la inutilidad de la lucha contra los opresores. Aben Humeya, elegido jefe de los sublevados, es muerto al final no por sus enemigos, sino por ambiciosos rivales del bando morisco. El drama, escrito en prosa, se diferencia también de *La viuda de Padilla* por sus ideas políticas. *La viuda de Padilla* es la peroración de un patriota de los días de Cádiz; *Aben Humeya*, la de un moderado que rechaza la tiranía, pero que condena igualmente la rebelión. De romántico *Aben Humeya* no tiene más que el color local que le proporcionan los elementos no dramáticos: la música y los coros de Melchor Gomis, la parte lírica, la indumentaria morisca, el incendio de la iglesia de Cádiar y la noche de luna, con otros toques escenográficos. Todo lo cual contribuyó al éxito de la obra en París, según el propio autor.

Mucha mayor importancia tuvo en la historia del teatro español *La conjuración de Venecia, año de 1310*. El acto primero tiene lugar en el palacio del embajador de Génova, que está dictando un despacho a su República sobre los acontecimientos que se preparan en Venecia. Poco después van llegando sus amigos, los conjurados, el último Rugiero, retrasado porque al parecer alguien le iba siguiendo. Cada uno va exponiendo sus opiniones sobre la conjura, el modo de llevarla a cabo, los riesgos que hay que evitar, etc., y el acto termina cuando se despiden todos. Presentación de la obra hecha sin digresiones ni entorpecimientos, en un lenguaje a tono con la importancia de los personajes y de la situación. Todo bien dicho, pero sin pasar de la observación o reflexión común. Martínez de la Rosa parece el maestro de la frase elegante y anodina.

El acto segundo nos lleva al panteón de la familia Morosini adjunto al palacio. Allí está Pedro Morosini, presidente primero del Tribunal de los Diez, con dos espías que le dan cuenta de los pasos de Rugiero y de otros conjurados. Después de tomar sus disposiciones, Morosini se oculta con los espías, y aparece Laura, hija del senador Juan Morosini, hermano de Pedro. Monólogo, imploración a la Virgen, mientras espera a Rugiero, con quien está casada en secreto, el cual llega precedido por el canto de su barquero. En la conversación con Laura, toda temores y tristes presentimientos, Rugiero va des-

cubriéndole el plan de la conjura. Al final los dos espías se arrojan sobre él y se lo llevan mientras Laura se desvanece. Cuadro de aire romántico; amor, sepulcros y asechanzas; lenguaje apasionado.

La acción del acto tercero transcurre en el palacio de la familia Morosini. Laura, dispuesta a revelar su secreto matrimonial con Rugiero para salvarle, acaba por decirlo a su padre en escena muy sentimental. En esto llega Pedro Morosini; su hermano, a solas con él, le da cuenta de la situación de su hija y le suplica que le diga dónde está Rugiero, pero inútilmente. Contraste entre el sentimiento humano del uno como padre y rigor del otro como representante de la ley, con un rasgo final muy elogiado por los críticos; al preguntar Juan si vive aún Rugiero, su hermano se limita a decir que vive, pero que no lo diga a su hija porque tendría que llorarle dos veces.

Acto cuarto. La plaza de San Marcos. Grupos de gentes enmascaradas; conjurados y soldados. Bailes, música, gente del pueblo, coloquio en verso entre un peregrino anciano y otro mozo, cantar burlesco de un enmascarado. Se produce el tumulto al dar las doce, pero la conjuración es traicionada. Esta ha sido la máxima concesión que hizo Martínez de la Rosa al barullo romántico.

El lugar del quinto y último acto es la sala de audiencia del Tribunal de los Diez, «de aspecto opaco y lúgubre». De noche. Una lámpara antigua alumbraba escasamente la estancia. El secretario del tribunal lee las sentencias ya acordadas contra algunos rebeldes. Luego se inicia el juicio contra Rugiero. Tras la lectura de cargos, dos testigos procuran en sus declaraciones no comprometer a nadie. Laura en su turno no habla sino de su amor, por lo que se rechaza su testimonio. Por último, el propio Rugiero, abatido y encadenado, empieza declarando que no se sabe dónde nació. Y a medida que da detalles de su orfandad y cautiverio, viene a descubrir Pedro Morosini, el presidente del tribunal, que es su propio hijo. Cae desplomado y el presidente segundo tiene que proseguir la sesión. A Rugiero lo condenan a muerte. Laura se echa en sus brazos mientras lo llevan al patíbulo.

Hasta 1834, cuatro años después de publicada en París, no se estrenó en Madrid *La conjuración de Venecia*. Ninguna otra obra tuvo en aquella época acogida más favorable, ni siquiera

los populares melodramas franceses. Quince veces seguidas se representó desde el día del estreno, lo que era inusitado, y no por ser entonces Martínez de la Rosa jefe del Gobierno, pues volvió a la escena después como pieza de repertorio. Al aplauso en el teatro se unió la crítica de los periódicos, empezando por Larra, que escribió una de sus más entusiastas reseñas teatrales. Según él, el plan de la obra

está superiormente concebido, el interés no decae un solo punto y se sostiene en todos los actos por medios sencillos, verosímiles, indispensables; insistimos en llamarlos indispensables porque ésta es la perfección del arte. No basta que los sucesos hayan podido suceder de tal modo; es forzoso, para que el espectador no se distraiga un momento del peligro, que no hayan podido suceder de otro modo, sentadas las primeras condiciones del argumento <sup>45</sup>.

No deja Larra de poner ciertos reparos a alguna escena sentimental, como la de Laura y su padre; pero donde reconoció el mayor mérito de la composición es en «la disposición y contraste singulares del acto quinto y del final del drama».

En la edición de Didot la obra va seguida de unos apuntes sobre el drama histórico con los que Martínez de la Rosa trata de justificarlo y, al mismo tiempo, aunque no lo diga, de justificarse a sí mismo por haber hecho esta concesión al nuevo género dramático. Por eso insiste en que es lícito cultivarlo, aunque con mesura y sin dar rienda suelta a la fantasía. Una vez más su sensibilidad le apartaba de sus principios literarios; pero como esto debió de parecerle una debilidad, viene a aceptar el drama romántico sin ir demasiado lejos en su ejecución. Más que su dogmatismo dramático se lo impedía la *mauvaise honte* a que se refirió Blanco White. Martínez de la Rosa temía sin duda aparecer como un exaltado, dejándose arrastrar por su imaginación. ¿Cómo compaginar el arrebató con la moderación del justo medio? Por una vez al menos lo intentó con *La conjuración de Venecia*, pero la nota romántica para quien consideraba a Racine el más alto genio dramático moderno, tenía que ser tímida y de corto alcance. En el fondo, lo que hizo fue un drama sentimental.

<sup>45</sup> *Revista Española*, 25 de abril de 1834.

Comprendido en la amnistía decretada tras el matrimonio de Fernando y María Cristina, Martínez de la Rosa volvió a España en 1831. Pero Madrid quedaba excluido del pasaporte y hubo de establecerse por algún tiempo en Granada.

Allí estrenó una comedia en dos actos y en verso, *Los celos infundados o el marido en la chimenea*, que había redactado años antes «no con ánimo entonces de ofrecerla al público, sino por mero pasatiempo y para ejercitarme en el difícil arte del diálogo». Hay, en efecto, diálogos rápidos y frecuentes entre unos y otros personajes. El argumento es sencillo. Un marido ejemplar pero muy celoso, a quien traen a mal traer su cuñado y un amigo, que fingen cortejar a la mujer hasta vencerle de lo infundados que son sus celos.

La comedia fue impresa en Madrid en 1833. Ese mismo año, y en el mismo lugar, aparecía el primero y único volumen de *Poesías* que dio a la luz Martínez de la Rosa. Con un prólogo en que el autor habla de

las dos sectas enemigas que tan cruda guerra tienen trabada en el campo de la literatura; apresurándome a advertir de antemano que, como todo partido extremo me ha parecido siempre intolerante, poco conforme a la razón y contrario al bien mismo que se propone, tal vez de esta causa provenga que me siento poco inclinado a alistarme en las banderas de los clásicos o de los románticos.

Declaración tan poco sincera como superflua. En las banderas del clasicismo se había alistado Martínez de la Rosa desde un principio cuando no conocía otra cosa, y apenas en alguna ocasión se acercó después a las románticas. Por consiguiente, no es ésta la declaración de un partidario del término medio que no quiere extremismos, puesto que para él los clásicos no constituyeron ningún extremo, sino el perfecto modelo literario que sólo accidentalmente podía transgredirse, más por concesión circunstancial que por convicción. (Si hubiera alguna duda sobre esto, el propio Martínez de la Rosa se encarga de disiparla en la advertencia que puso a *La boda y el duelo*, reproducida más adelante en otro capítulo.) Lo que ocurre es que en esta colección de poesías, junto a composiciones de factura muy clasicista hay otras de diversa índole, y el autor quiere decir que aunque éstas se separan de las primeras, no por eso ha caído en el extremo opuesto.

Las poesías de la primera parte del libro, escritas como las otras entre 1811 y 1831, caen dentro de la escuela del primer Meléndez y sus seguidores. Abundan las anacreónticas con sus juguetones cupidillos, sus desdeñosas zagalas y atrevidos pastores, cuando no con himnos a Baco y burlas y guerras de amor. Ya se lo reprochó Larra al reseñar la obra:

Uno de los géneros a que más lugar ha dado en su tomo el señor Martínez de la Rosa, ha sido un género desgastado ya; un género en que tanto y tan bueno se ha escrito, que es harto difícil sobresalir en él. No es decir esto que sus composiciones ligeras no puedan competir con las de Anacreonte, con las de Gessner, con las de Meléndez; pero la tendencia del siglo es otra: si las sociedades nacientes alimentan su imaginación con composiciones ligeras, las sociedades gastadas necesitan sensaciones más fuertes [...], buscamos más bien en el día la importante (?) y profunda inspiración de Lamartine, y hasta la desconsoladora filosofía de Byron, que la ligera y fugitiva impresión de Anacreonte <sup>46</sup>.

El humanismo del autor, un tanto ñoño y apagado, tiene su sección especial, «El cementerio de Momo», formada por una serie de epitafios. La segunda parte comprende poesías de otro carácter. La meditación sobre la soledad, el curso del tiempo, la muerte, el dolor; o bien sobre la paz del ánimo, la templanza de los deseos, dan a algunas un tono, pudiéramos decir, prerromántico. Y ésta es la parte que mereció el elogio de Alcalá Galiano, el cual destacaba, por su sensibilidad y espíritu, la elegía a la muerte de la duquesa de Frías, cuyo principio tantas veces se ha citado:

Desde las tristes márgenes del Sena,  
cubierto el cielo de apiñadas nubes,  
de nieve el suelo y de tristeza el alma,  
salud te envía tu infeliz amigo,  
a ti más infeliz...

A esta elegían podrían añadirse, si acaso, el soneto «Mis penas», la «Fantasía nocturna» y, aunque muy breve, la siguiente inscripción para el sepulcro de un emigrado:

<sup>46</sup> *Revista Española*, 3 de septiembre de 1833.



Detente, amigo, y di: blanda y ligera  
esta tierra te sea... si es que puede  
serlo nunca jamás tierra extranjera.

Hay otras poesías de destierro. Martínez de la Rosa recuerda más de una vez la patria lejana, bien que su nostalgia no tenga el acento vivo y personal de Rivas.

Poco después de las *Poesías* publicaba una obra histórica, *Hernán Pérez del Pulgar*, cuando volvía a entrar otra vez, y de manera bien destacada, en la vida política. Tras el fallecimiento de Fernando VII y el ministerio de Cea Bermúdez, cuyo despotismo ilustrado apenas pudo mantenerse unos meses, María Cristina, reina gobernadora durante la menor edad de Isabel II, abría una nueva época en la vida política española. El 15 de enero de 1834 Martínez de la Rosa era nombrado jefe del Gobierno.

Pocas veces despertó tantas esperanzas un nombramiento como aquél, y pocas veces fue seguido por decepción mayor. Lo que muchos vieron como anuncio de la «regeneración» de España, acabó fracasando. En verdad, no era fácil para nadie, y menos para Martínez de la Rosa, obtener resultados satisfactorios en medio de las circunstancias que atravesaba España, con una guerra civil iniciada al morir Fernando VII y con un Tesoro Público exhausto que no permitía sostener al ejército que debía enfrentarse con los carlistas. Ante una situación que exigía soluciones tajantes, Martínez de la Rosa optó, como no podía menos, por la moderación y el término medio conciliador. Desechando la Constitución de Cádiz por su radicalismo, fraguó personalmente un Estatuto Real, especie de carta otorgada, que dejando al Parlamento sin iniciativas, no podía satisfacer a los liberales perseguidos durante diez años y ansiosos de reformas, ni a los carlistas herederos de los realistas de antaño, a quienes el propio Fernando VII había defraudado por su excesiva tolerancia con los liberales.

Firme en su racionalismo (suya es la frase de que la razón acaba siempre por tener razón), no tuvo en cuenta que la irracionalidad de la fe política no es menos fuerte que la religiosa. Si sobre el papel había triunfado su eclecticismo histórico uniendo, hasta en la terminología de *estamentos*, *procuradores* y *próceres*, lo medieval y lo moderno, no ocurrió lo mismo con

las dos fuerzas en pugna, el tradicionalismo reaccionario y el progresismo revolucionario. Y como la guerra continuara con nuevos triunfos carlistas, acabó por recabar, sin resultado, la intervención extranjera, aprovechando la frágil Cuádruple Alianza —Portugal, España, Inglaterra y Francia.

Con todos sus buenos deseos, Martínez de la Rosa cometió el error de creer que la solución moderada de todos los problemas es mejor que la radical, lo que no siempre es cierto. Lo que ocurría con frecuencia era que se quedaba a mitad de camino, o que dejaba las cosas a medio hacer, como dijo Larra. El 6 de junio de 1835 el ministerio de Martínez de la Rosa daba paso al del conde de Toreno.

Desde entonces, Martínez de la Rosa no dejó de intervenir en la política, pero menos activamente; y como en otras ocasiones volvió al estudio y la literatura. En 1835 empezó a salir *El espíritu del siglo*, cuyo último tomo no vería la luz hasta 1851. En 1837 publicaba *Doña Isabel de Solís, reina de Granada*.

De esta novela histórica sí que no puede decirse, como de tantas otras de la época, que muestra escasa cultura por parte del autor. Martínez de la Rosa hizo acompañar el texto de más de trescientas notas de no corta extensión, algunas de varias páginas, en su mayoría históricas, procedentes de los escritores antiguos y modernos que consultó, y hasta las hay que son fruto de su investigación personal en archivos.

No es, pues, extraño que sea una de las novelas más históricas en su género, hasta el punto de que Isabel de Solís deja pronto de ser el personaje principal. Su lugar es usurpado por Granada. La ciudad y sus monumentos, sus fiestas, el paisaje que la rodea, las disensiones de bandos opuestos, la larga guerra y conquista final por los cristianos, constituyen el objeto más importante para el autor, que escribe no pocas veces más como historiador que como novelista. Claro que al hacer de Granada, convertida en mito romántico por varios escritores extranjeros, el verdadero centro de atracción, Martínez de la Rosa tenía muy presente su condición de granadino y su conocimiento de la ciudad, que tantas veces había evocado desde lejos y ahora describe, introduciéndose él mismo en la narración para darle actualidad y veracidad.

Martínez de la Rosa se separa de Walter Scott y de otros novelistas históricos, entre otras cosas, por la falta de participación del pueblo en su obra. Siguiendo probablemente ideas de Victor Cousin, sólo los reyes y los grandes personajes y guerreros deben tener lugar en la historia. En la descripción de fiestas populares era inevitable que mezclase con ellas a la plebe, mas sin grandes concesiones. Tampoco las hace a la imaginación y apenas al sentimiento, aun en situaciones extremas que darían motivo a la exaltación.

Alguna rara vez traza una estampa delicada, como la de aquella linda gacela que entra inesperadamente en la alcoba de Zoraya; o un cuadro sentimental, triste y melancólico. Al final de la obra Zoraya contempla a la luz de la luna

el modesto albergue donde había morado antes de desposarse con el rey de Granada, y sintió caer por sus mejillas unas cuantas lágrimas que aliviaron el peso que le oprimía el corazón. Su juventud, su belleza, sus amores, todo pasó confusamente por su memoria, como las imágenes inciertas que se reflejan en el agua; y arrojó un profundo suspiro cual si en la hora suprema le causase pesar el desprenderse de la vida. Abrazó después a sus hijos con más ternura que otras veces, les dio su bendición y quedóse de allí a poco dormida.

Ya no despertó.

En 1839 el duque de Gor pidió a Martínez de la Rosa que pusiese en verso algunas máximas para colocarlas en las paredes de las escuelas de párvulos recién establecidas en Madrid. Tal fue el origen del *Libro de los niños*, que publicó aquel año. En vista de que otros de la misma clase pecaban de secos y aburridos, Martínez de la Rosa quiso dar al suyo amenidad y variedad, incluyendo máximas en versos pareados, breves historias sacras y profanas, oraciones y canciones, fábulas, descripción de las estaciones del año. Con todo ello quiso inculcar principalmente en el ánimo del niño el sentimiento religioso, «base de la moral y firmísimo fundamento de las sociedades humanas». Pero junto a la nota religiosa no falta la patriótica, como en la descripción de España con que termina el libro, último eco del *Laus Hispaniae* de San Isidoro.

Como puede verse, no se trata de un libro infantil imaginativo semejante a otros de la época romántica en Europa. Su

escaso soplo poético, la ausencia de lo mítico y maravilloso, lo apartan por completo de Grim y de Andersen. El propósito didáctico lo acerca más a las fábulas del siglo anterior y a la historia sagrada de siempre.

El mismo año de 1839 se imprimía otra comedia de Martínez de la Rosa, titulada *La boda y el duelo*. Una vez más el viejísimo tema del viejo que va a casarse con la niña enamorada de un joven. Al final el viejo se da cuenta de su error y todo se arregla como Dios manda. La obra tiene una movilidad que no hay en otras piezas del autor, y un personaje femenino, la viuda alegre, bien diseñado al principio de la comedia.

No mucho tiempo después de cesar como jefe del Gobierno Martínez de la Rosa entró en la carrera de los honores académicos, que había de prolongarse hasta el final de su vida. En 1838 fue elegido presidente del Ateneo de Madrid; al año siguiente era director de la Academia Española. Pero siguió actuando en la vida política como diputado a Cortes, hasta que la reina gobernadora, mostrándose incompatible con la política del general Espartero, abandonó España en 1840. Martínez de la Rosa emigró con otros moderados y en Francia permaneció hasta septiembre de 1843, caído ya Espartero.

También en esta segunda emigración frecuentó en París varios salones aristocráticos —Madame Ancelot, barón Gerard, condesa de Merlin—, donde conoció a algunos de los escritores, artistas y políticos que allí concurrían o reanudó amistades anteriores, como la de Balzac, ahora escritor de renombre. El más cumplido biógrafo de nuestro autor, Jean Sarrailh, pensaba que la amistad del gran novelista francés debió halagar su vanidad<sup>47</sup>. Sin duda, mas no demasiado. Dadas sus ideas y predilecciones literarias, la novela francesa de la época y en particular la de Balzac, que el conservadurismo antirromántico español había combatido sañudamente por inmoral y destructora de los sanos principios sociales, no debió de parecerle digna de gran consideración. A sus ojos era más bien una literatura vulgar, de escaleras abajo en cuanto a la forma, y nociva por el contenido. En las cartas políticas de Balzac parece haber huella de

<sup>47</sup> *Un homme d'Etat espagnol: Martínez de la Rosa*. Bordeaux-Paris, 1930, pág. 241.

las opiniones de su amigo <sup>48</sup>; en la obra de éste, en cambio, no hay, que sepamos, la menor referencia a Balzac.

Mucho más le envaneció la amistad con un grave historiador y hombre de Estado como Guizot. Y más a gusto que en los grandes salones parisinos debió de sentirse en el Institut Historique, sociedad de estudios históricos, científicos y literarios formada por aristócratas conservadores y algún viejo «doctrinario» como Royer-Collard. Martínez de la Rosa fue acogido por los miembros del Instituto con la deferencia debida a su rango político y literario, leyó varios discursos y presidió el congreso anual de 1843, cuyas sesiones inauguró disertando sobre *La civilisation du XIX<sup>e</sup> siècle*.

Martínez de la Rosa, que había sido la figura parlamentaria más destacada del partido moderado en los años precedentes, mal podía estar apartado de las actividades políticas de sus compañeros de emigración, aunque no fuese persona muy grata a María Cristina. Sin embargo, no participó en las conspiraciones urdidas por Narváez y otros militares, lo que era comprensible en un enemigo como él de sociedades secretas y conjuras. Quizá su actitud contribuyó a que perdiera su posición como dirigente del partido.

Una vez triunfantes en España, los moderados actuaron muy poco moderadamente y era inevitable que el general Narváez pasara a ser su verdadero jefe. Martínez de la Rosa siguió brillando por sus discursos en las Cortes, pero también entre los moderados surgió otro orador político, Donoso Cortés, cuyas ideas y grandilocuencia estaban más a tono con la violenta reacción antiprogresista del momento.

Martínez de la Rosa, ya sexagenario, aunque volvió fugazmente a presidir el Consejo de Ministros, desempeñó puestos de menor responsabilidad. En 1846 fue nombrado embajador en París, donde hacía falta desplegar no poco tacto en relación con el proyectado matrimonio de la reina y de su hermana, los famosos «matrimonios reales», que se convirtieron en una espionosa cuestión diplomática europea.

Dos años después fue nombrado embajador cerca de la Santa Sede, en circunstancias verdaderamente dramáticas. La re-

<sup>48</sup> Victor L. Leathers, *L'Espagne et les espagnoles dans l'oeuvre de Honoré de Balzac*. París, 1931, págs. 83-84.

volución de 1848 había prendido en Roma, y en algunos lugares de los Estados pontificios habían depuesto a Pío IX como soberano. No mucho después de llegar Martínez de la Rosa a su destino era asesinado Rossi, el ministro del Interior, y el Papa se veía sometido a la creciente presión revolucionaria, o sea, de los patriotas italianos. Cuando una delegación popular llegó al Quirinal para exigir nuevas concesiones, el embajador de España, allí presente con el resto del cuerpo diplomático, se dirigió a ella en estos términos:

Decid a los jefes de la sedición que si persisten en su odioso propósito tendrán que pasar sobre mi cadáver para llegar a la sacra persona del Soberano Pontífice; pero entonces la venganza de España será terrible.

Arrogantes y enérgicas palabras que cuesta imaginar en boca de Martínez de la Rosa, aunque no era la primera vez en su historia política que se mostraba tan rotundo y decidido verbalmente, como si imitara a algunos personajes de sus dramas.

Martínez de la Rosa ofreció el asilo de España a Pío IX, que lo aceptó y huyó de Roma. Pero el *Lepanto*, barco español que había de transportarle, llegó con retraso y el Papa hubo de quedarse en Gaeta. Proclamada la República romana, Francia, España, Austria y Nápoles, tras una conferencia de sus representantes diplomáticos celebrada por iniciativa de Martínez de la Rosa, decidieron la intervención armada. Desembarcaron las fuerzas francesas, luego las españolas, bajo el mando del general Fernández de Córdoba; pero éstas no entraron siquiera en acción contra los garibaldinos, y fueron las francesas, superiores en número, las que ocuparon Roma y restablecieron la autoridad del Papa. A Martínez de la Rosa, que escribió en italiano una oda celebrando el fausto retorno del Sumo Pontífice, le correspondieron las palabras; al general francés Oudinot, los hechos.

Otra huella literaria dejó en su obra el episodio romano, o, si se quiere, la revolución de 1848. Aprovechando un intervalo en sus ocupaciones diplomáticas, Martínez de la Rosa pasó en 1849 una temporada en Nápoles, como huésped del duque de Rivas, embajador de España en aquella Corte, y allí escribió *Amor de padre*, drama histórico en prosa nunca representado.

*Amor de padre* no lleva a la escena la revolución que su autor había presenciado, sino la francesa en la época del Terror. La acción empieza en el campo y acaba en una prisión de París, ofreciendo, en marcado contraste, un cuadro idílico al principio y los horrores de la revolución al final. Los personajes principales, aristócratas perseguidos, dan un alto ejemplo de generosidad humana y amor. Uno de ellos suplanta a su hijo en la guillotina para salvarlo. En cambio, los revolucionarios, hombres sin ley ni fe —palabras que el autor repitió en otra obra suya—, son arrastrados por la ambición y las pasiones, y algunos al incendiar y asesinar no satisfacen sino venganzas personales. Cuadro en blanco y negro, que acusa la fuerte conmoción que produjo en Martínez de la Rosa la revolución del 48; el que habla ahora ya no es el político del término medio, sino un conservador tan reaccionario como Narváez, aunque menos apocalíptico que Donoso. Aun en una obra como ésta el autor es víctima de su teoría literaria, que le impedía expresar la realidad, la naturaleza humana sin embellecerla con rasgos totalmente inapropiados. ¿Qué decir de unos presos políticos rebeldes y decididos, que han dado pruebas de la máxima energía y combatividad, al verles entonar la canción siguiente?:

Fugaz es la vida,  
la senda escarpada,  
incierta la ida,  
su fin es la nada.

Esta fue su última obra dramática. Sólo la historia le ocupó en adelante. En 1851 acabó de publicar *El espíritu del siglo*, y en 1857 su *Bosquejo histórico de la política de España desde los tiempos de los Reyes Católicos hasta nuestros días*.

*El espíritu del siglo*, su obra más extensa y ambiciosa, es una historia de la política europea desde la Revolución francesa hasta el reinado de Luis Felipe inclusive. Martínez de la Rosa utilizó en su composición numerosa y reciente bibliografía en varios idiomas, principalmente en francés, y no pocos documentos oficiales, sobre todo referentes a España. Ni escribió una filosofía de la historia ni tampoco una narración histórica. Su pensamiento se limita a comentarios de carácter general, no muy originales ni muy penetrantes, mientras que en la

exposición de los hechos rehúye decididamente entrar en particulares, como ya observó uno de sus biógrafos. La tendencia al eufemismo, al circunloquio, a la expresión genérica oculta muchas veces la realidad de que está hablando. Siguiendo a Victor Cousin, el decoro académico le impedía, por lo visto, descender a lo concreto; por eso tiene que valerse en las notas de textos ajenos aclaratorios.

Parece increíble que la parte referente a España en la época de Luis Felipe haya sido escrita por quien tuvo posición política tan preeminente como la suya. De la situación interna del país, que no podía serle desconocida, apenas se dice una palabra, como tampoco del carlismo y su significación. En cambio, el origen y vicisitudes de la Cuádruple Alianza ocupa largo espacio. Todo en el fondo parece reducirse a las negociaciones de los Gobiernos. Y eso es en realidad la obra de Martínez de la Rosa, una historia diplomática de Europa.

En ella no vemos más que los esfuerzos de las diferentes Cortes y sus Gabinetes para mantener el orden frente a los intentos de los revolucionarios, que son todos aquellos que por diversa que sea su motivación, se enfrentan con el poder establecido; y así como de los primeros se da cumplida cuenta reproduciendo despachos oficiales, notas diplomáticas, tratados y alianzas, de los segundos no se especifica más que su carácter sedicioso. Largo espacio ocupan en la cuestión romana la actitud de Pío IX y las negociaciones de las potencias; nada sabemos, en cambio, de las ideas y propósitos de los revolucionarios; ni siquiera se mencionan los nombres de Mazzini o Garibaldi. Y cuando al fin se hace referencia, de pasada y vagamente, a la unidad de Italia, es para tacharla de sueño imposible, dada la variedad histórica del país y su configuración geográfica.

Nada más penoso, por otra parte, que el contraste entre la parca referencia a su política como jefe del Gobierno en 1834 y los capítulos que dedica a la cuestión romana entre 1848 y 1850. Diríase que Martínez de la Rosa quiso olvidar el fracaso del Estatuto Real y satisfacer su vanidad por su actuación diplomática en Italia, pues lo vemos incluyendo complacido los elogios que le tributaron, repitiendo sus propias palabras y dándoles una importancia desorbitada.



Ya sabemos cuán sin pena ni gloria acabó el episodio romano para las armas españolas; sin embargo, todavía en el *Bosquejo de la política de España*, su última obra, dice a este propósito:

se la ve a España aparecer de improviso en el estadio político, tomar una honrosa iniciativa, ofrecer el concurso de sus fuerzas de mar y tierra, prestarlo con buen ánimo, volviendo a ondear sus banderas en los mares de Italia, y presentarse sus tropas en el antiguo teatro de sus glorias.

El general Fernández de Córdoba no emuló las hazañas del Gran Capitán, de quien era descendiente; pero las palabras de Martínez de la Rosa muestran por lo menos dos cosas: que no era la modestia lo que le distinguía, y que representaba tan genuinamente como un duque de Rivas el nostálgico nacionalismo de su época, deseoso de compensar la postración presente con las glorias del pasado, y viendo en cualquier circunstancia favorable motivos de exaltación patriótica.

Aparte de estas obras históricas, su producción posterior se limita a los discursos que pronunció en las Academias de la Lengua y de la Historia y en el Ateneo. En los últimos años volvió a la política; al morir era presidente de la Cámara.

## FLORÁN

Sabemos de Juan Florán que nació en Cartagena en 1802, que cursó Jurisprudencia en Granada y heredó el título de marqués de Tabuérniga, pero se ignoran la fecha y lugar de su muerte. Asimismo, su producción literaria fue casi totalmente desconocida en España, quizá, como pensaba don Juan Valera, por las circunstancias de su vida y largos años de emigración<sup>49</sup>. El propio Valera no hizo más que repetir los imprecisos datos de Eugenio de Ochoa, primer colector de algunas poesías de Florán<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, V, Madrid, 1903, págs. 275-278.

<sup>50</sup> *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos*, I, París, 1840, págs. 512-517.

En la época constitucional de 1820 a 1823 Florán se distinguió como orador en la Sociedad Landaburiana, centro de reunión de los comuneros. Emigró a Inglaterra y de allí pasó a Francia, donde residió largo tiempo.

Del inglés hizo dos traducciones, una muy cuidadosa al español del libro de Mrs. Trollope *Domestic manners of the Americans*<sup>51</sup> y otra al francés de las *Adventures of a Younger Son* de Edward John Trelawny<sup>52</sup>.

En 1837 fundó en París la revista *El Orbe Literario*. En España colaboró en otras, y en 1846 dirigió el periódico *La Opinión*. Fue diputado a Cortes y cónsul en Londres.

Haciendo historia de la difusión del *Poema del Cid*, Ramón Menéndez Pidal habló del débil eco que la admiración romántica por el poema encontró en los españoles y de su atraso crítico, que le obliga a saltar, en efecto, de Moratín y Martínez de la Rosa a Amador de los Ríos. Del cambio favorable que produjeron las opiniones de Southey, Hallam, F. Schlegel y F. Wolf nada, según Menéndez Pidal, llegó a España<sup>53</sup>.

Pero llegó a los emigrados. Ya hemos visto que en 1824 Blanco White, conocedor de todo lo que escribía Southey, amigo suyo, consideraba el *Poema del Cid* como la temprana revelación del genio nacional. En septiembre del mismo año José Joaquín de Mora, en uno de sus artículos de la *European Review*, refiriéndose a la poesía heroica medieval española, decía que el poema «no es sino una crónica rimada de la vida de aquel famoso guerrero, donde los hechos se relatan siguiendo un orden, sin invención ni embellecimiento. Pero aunque el autor pasa rápidamente sobre todo lo que no es histórico, capta con gran delicadeza situaciones patéticas y llenas de ternura. Un solo verso le es suficiente para trazarlas, y a menudo en tal verso se encuentran huellas de profunda sensibilidad»<sup>54</sup>.

Por la misma fecha Moratín afirmaba que en el viejo poema «todo es deforme»; tres años después, en 1829, Martínez de la Rosa seguía viendo en él un «embrión informe». Y si Alcalá Galiano expresa, en su lección inaugural de la London Uni-

<sup>51</sup> *Costumbres familiares de los americanos del Norte*. París, 1835.

<sup>52</sup> *Mémoires d'un cadet de famille*. París, 1833.

<sup>53</sup> Introducción al poema en su edición de Clásicos Castellanos, Madrid, 1931, págs. 53 y sig.

<sup>54</sup> *The European Review*, 1824, pág. 536.

versity, escasa admiración, no es porque ignore la existencia de una crítica más favorable, sino como impresión puramente personal.

En 1833 Florán colaboró en *L'Europe Littéraire*, la revista del cosmopolitismo romántico, que contaba entre sus accionistas a Balzac y tuvo de colaboradores a Victor Hugo y a Heine. Además de algunas reseñas de obras teatrales francesas, Florán publicó una serie de ocho artículos bajo el título «De la littérature espagnole», que no pasó de la Edad Media por haberse interrumpido la publicación de la revista.

El primer artículo no es sino una introducción con observaciones generales, más superficiales e ingeniosas que atinadas, sobre la lengua y la historia de los españoles. El segundo está enteramente dedicado al *Poema del Cid*, y lo examina no filológica ni históricamente, sino como obra poética. Florán admira la ingenuidad de expresión que presta un encanto inexplicable a esta poesía del corazón, que sólo la naturaleza puede inspirar. Al salir el Cid para el destierro, la despedida de la familia (que ya elogió Quintana) le parece «un des plus beaux tableaux de tendresse paternelle et d'amour qui puisse embellir un poème»<sup>55</sup>.

El asunto de la segunda parte lo considera, a pesar de la rudeza del lenguaje, el más dramático e interesante. Florán llama la atención sobre la delicadeza poética con que se cuenta la separación del Cid de las hijas ya casadas, o se fija —anticipándose a Dámaso Alonso— en detalles tan ingenuos como el sombrero nuevo que Félez Muñoz había comprado en Valencia. Aun sin estar presente, el Cid es el personaje más importante y el resorte que mueve a los demás. «Cette circonstance rapelle Homère; l'inaction d'Achille est l'ame de l'Iliade, comme le repos des Dieux est la vie de l'univers», dice este emigrado, que no sólo había aprendido bien el francés, sino que hacía frases a la francesa.

Termina diciendo:

Tal es la primera epopeya romántica de que tengo conocimiento. A pesar de su lenguaje bárbaro y de una versificación pesada y grosera, despierta un interés de curiosidad que más de una vez se eleva

<sup>55</sup> *L'Europe Littéraire*, núm. 41, 10 de junio de 1833.

a lo sublime. [...] La exaltación caballerescas de todos los sentimientos; la confianza que el hombre adquiere por una larga costumbre de vencer; el candor de una época en que cada uno no podía ser más que lo que valía, y no valía sino lo que se estimaba en él; la guerra y la gloria; el amor y la lealtad, y una creencia pura, noble e independiente: he aquí el fondo de la poesía nacional, cuyos gérmenes, aunque poco desarrollados, se descubren en el *Poema del Cid*.

En los seis artículos restantes Florán llega hasta la época de Juan II inclusive. A menudo rectifica a Bouterwek y a Sismondi en lo referente a la literatura española, o los completa hablando del *Alexandre* y de las poesías de Berceo, obras no mencionadas por aquellos autores. Más que nadie en su tiempo Florán concede la máxima importancia a la influencia árabe. «L'Espagne était orientale par caractère et par sentiment.»

Con el paso a la edad moderna, piensa Florán, no pudieron desenvolverse las mejores cualidades que caracterizaron a la literatura medieval.

Pourquoi ne l'a-t-on pas laissée développer ses forces? Ne serait-elle pas plus gracieuse, plus énergique, plus noble, libre et hardie comme la nature l'a faite, qu'elle ne l'est, manieré et contrainte sous un costume étranger?

Todo por haberse sacrificado la vida real a la belleza sin alma de una antigüedad muerta. La restauración de los estudios clásicos cerró el camino del perfeccionamiento, imponiendo una literatura de imitación frente a la originalidad poética anterior. No es extraño que Florán vea en la elegía de Jorge Manrique a la muerte de su padre el último suspiro de la musa castellana. A tal extremo se podía llegar partiendo del principio, que hoy sabemos erróneo; de la originalidad y espontaneidad de la literatura medieval en contraste con la moderna, simplemente imitadora.

En 1837 Florán fundaba y dirigía en París *El Orbe Literario*, revista de ciencias, literatura y bellas artes, que anunció con miras ambiciosas, tras organizar para su sostenimiento una sociedad por acciones. Por la presentación y precio de la revista, tres francos el número, Florán debió de pensar como posibles suscritores en los españoles e hispanoamericanos de acomodada posición que residían en la capital francesa. Sin em-

bargo, sus planes fracasaron. De *El Orbe Literario* no se llegó a publicar más que el primer número, el 15 de octubre de 1837.

Ese número constaba de un artículo de Ramón de la Sagra, «Noticias sobre los libros y cartas geográficas en relieve de que se sirven en los Estados Unidos para la enseñanza de los ciegos de nacimiento»; de otro del propio Florán sobre «Clásicos y románticos»; de una composición poética de Leopoldo Augusto de Cueto titulada «Jorge Manrique»; «El Museo Español de París», de León Gozlán; la leyenda medieval en prosa «El caballero de Camba», de Alvaro de Armada y Valdés; «Modas de París»; «Estafeta de París», con noticia de libros recientes, y al final una canción, «Las quejas de Maruja», con letra y música del compositor y famoso guitarrista Fernando Sor.

El artículo de Florán sobre «Clásicos y románticos» es un breve fragmento inicial que quedó incompleto al desaparecer la revista. Pasada ya en Francia la contienda literaria entre clásicos y románticos, en vez de polemizar, el autor del ensayo se limita a señalar las características de la literatura clásica de la Antigüedad, y sus imitadores modernos, y de la romántica que surge en la Edad Media; eco, pues, todavía de la división establecida por A. W. Schlegel. Y va indicando, con más elegancia de frase que conocimiento, las principales diferencias: regularidad de las partes, plan sencillo, movimiento en línea recta de los antiguos, frente al desorden aparente de la estructura y la poesía ideal e imaginativa de los modernos.

A veces repite con ciertas variaciones lo dicho en *L'Europe Littéraire*. Con el Renacimiento la imaginación cedió el campo a la memoria. En España, en vez de desarrollarse la literatura propiamente nacional, se tradujo a Horacio y se imitó a Petrarca. No pueden negarse las bellezas que ello produjo en un fray Luis de León o en un Herrera.

Pero ¿dónde encontraremos la ternura, la gracia, la delicadeza, la dulce melancolía, el deleite angélico de nuestros romances? ¿Dónde el ingenio, el interés, la agudeza, la urbanidad, el gracejo, la seducción y el aliciente de nuestras comedias? ¿Dónde el tino, la verdad de los caracteres, la maestría de las descripciones, la soltura y chiste del diálogo, el enredo de las aventuras y el feliz desenlace de la intriga de nuestras primeras novelas?

## GOROSTIZA

Más tarde o más temprano, con mayor o menor acierto, en español o en lengua extranjera, a escritores emigrados se debió la aparición fuera de España, antes de acabar la ominosa década de una literatura romántica, imaginativa o crítica. Esta última, representada por Blanco White, Mora, Florán y Alcalá Galiano; la novela histórica en inglés por Trueba (único género que había apuntado en España con López Soler); el drama con *La conjuración de Venecia*; y ya faltaba poco para que Salvá diera a la luz, en París, *El moro expósito*, de Angel de Saavedra. Quedaba, sin embargo, alguna cosa para completar el cuadro, y fue otro emigrado el que añadió la caricatura teatral del amor romántico.

Durante algún tiempo Manuel Eduardo de Gorostiza, a quien el destierro hizo pasar de refugiado español a diplomático mexicano, se ocupó más en editar obras suyas anteriores que en escribir otras nuevas. Sólo en 1833, año en que cesó como ministro plenipotenciario ante la Corte de Saint James, para regresar a México, publicó en Londres su comedia *Con-tigo pan y cebolla*, cuya acción transcurre en Madrid.

Matilde, muchacha sensible y apasionada, como las heroínas de las novelas que lee hasta las tantas de la noche, siente apagarse su entusiasmo amoroso por Eduardo cuando descubre que es noble y rico, un buen partido, en suma, pero sin ningún atractivo fuera de lo común. Eduardo, dándose cuenta de la debilidad romancesca de su amada, tiene que fingirse pobre y dispuesto a sepultar melancólicamente su desengaño en algún remoto lugar. No bien menciona la isla de Francia, patria de Pablo y Virginia, Matilde empieza a enternecerse y acaba aceptando su mano. Los amantes escapan ocultamente para contraer matrimonio no por la puerta, que está libre, sino por la ventana, lo que es más difícil y novelesco. Pronto experimenta Matilde las contrariedades de una vida matrimonial sin más sustento que el amor, el pan y la cebolla. La triste faz de la pobreza opera el desengaño, y al cabo vuelve sin gran esfuerzo al seno de la normalidad vulgar pero confortable.

Los principales críticos de Gorostiza, desde Larra y Alcalá Galiano hasta Menéndez Pelayo, señalan con unanimidad en su teatro la endeblesz de la construcción y de los caracteres, la

ligereza e ingenio de su diálogo, sus situaciones cómicas. Estas últimas cualidades y la «alegría inocente, bondadosa y comunicativa, que por todas las venas de la composición circula, ahuyentando el malhumor y el tedio», lo hacen superior a otros contemporáneos, como Javier de Burgos y Martínez de la Rosa, más literatos que él pero con menos gracia<sup>56</sup>.

En *Contigo pan y cebolla* hay mayor variedad de tipos que en otras obras de Gorostiza, un aire menos moratiniano, un reflejo del ambiente madrileño más marcado. Ambiente que ya no podía ser el que conoció el autor antes de emigrar en 1823. El «pelo a la Malibrán» no existía entonces, y a las niñas románticas como Matilde, que tomaban té a la inglesa, tampoco pudo conocerlas directamente.

La comedia de Gorostiza se representó en Madrid y México el mismo año de su publicación en Londres. El público madrileño la acogió favorablemente. Con la particularidad de que aquel público la aplaudía antes de que se estrenaran los primeros dramas románticos de los emigrados. Así, pues, de un modo anormal, atribuible a la existencia de una literatura de la emigración que separada de su país no caminaba a la par con el resto de la española, la caricatura precedía en España al cuadro romántico. Una vez más se confirmaba lo dicho por Larra: estamos tomando el café antes de la sopa.

ANGEL DE SAAVEDRA, DUQUE DE RIVAS:

### *Hacia el romanticismo*

Si hay algo que pueda unir las primeras composiciones poéticas de Rivas durante la guerra de la Independencia y las últimas que produjo, mediado ya el siglo, es indudablemente el fervor patriótico. Pero la imagen de la patria no es la misma en ellas ni coincide tampoco con la de otras poesías de etapas intermedias.

En la pasada centuria los españoles coronaron públicamente a dos poetas, Quintana a mediados de siglo y Zorrilla hacia el

<sup>56</sup> Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de la poesía hispanoamericana*, vol. I, Madrid, 1911, pág. 120.

final. Las consideraciones que motivaron ceremonia tan poco frecuente no fueron exclusivamente literarias. Se les rindió homenaje como cantores de la patria; aunque la patria que uno y otro llevaron al verso no era del todo la misma. Quintana fue el poeta del patriotismo liberal, Zorrilla del tradicionalista.

Al publicar Quintana dos de sus poesías patrióticas más conocidas bajo el título conjunto de *España libre*, España veíase invadida por ejércitos franceses. Una de esas composiciones fue escrita después de Bailén, pero la otra, «A España después de la revolución de marzo», es anterior al 2 de mayo. El momento, pues, en que apenas podía oírse la agitación anunciadora del levantamiento popular contra Bonaparte es justamente el escogido por Quintana para incitar a la guerra contra el dominador de Europa, que tenía ya importantes fuerzas en la Península, y predecir días de gloria para España. Ahora bien, este poeta vaticinador de triunfos en circunstancias tan adversas no cantó uno solo cuando les llegó su hora. No fue la victoria militar lo que le inspiraba, ni tampoco el dolor de la derrota. Lo que canta exaltadamente es la patria, pero una patria nueva que no encontraríamos en Cadalso ni en Jovellanos.

En la ceremonia de su coronación en 1855, Quintana dijo estas palabras:

Yo, que había invocado a mi patria con los más fervientes deseos cuando no existía, la saludé con himnos de gozo y de entusiasmo cuando la vi aparecer <sup>57</sup>.

En efecto, en la oda a Padilla (1797) Quintana no puede ver a su alrededor más que un yerto simulacro de patria. La verdadera patria no hace su aparición hasta marzo de 1808, antes, pues, de iniciarse la lucha contra los franceses <sup>58</sup>. Sólo entonces, una vez roto el yugo de la tiranía (entiéndase Godoy), puede proclamarse su existencia:

<sup>57</sup> *Obras inéditas*, 1872, pág. XXXII.

<sup>58</sup> Es, por tanto, erróneo afirmar, como Menéndez Pelayo, que la guerra transformó la poesía patriótica de Quintana. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, IV, ed. nacional de las *Obras completas*, 1942, págs. 245 y 252.



¿Conque pueda ya dar el labio mío  
el nombre augusto de la patria al viento?<sup>59</sup>

En esta patria nacida al aliento de la libertad hay que buscar el resorte más vigoroso para la lucha contra Napoleón, que es también lucha contra la tiranía.

La contienda no pareció sino confirmar desde el principio tales esperanzas. Por eso, al exaltar la heroica resistencia, Quintana canta al pueblo que la hacía posible en vez de acciones bélicas; pues la guerra, al ser obra de la «nación», o sea, del pueblo libre, había adquirido un carácter también nuevo que disminuía considerablemente el alcance de descalabros momentáneos. «Esta guerra es nacional. Setenta batallas perdidas sólo han servido para convertirnos en potencia militar», declaraba en las Cortes don Agustín Argüelles, señalando el peligro de que pasara a ser guerra de Gabinete. En tal caso, añadía, «un desastre, una derrota produciría los mismos resultados que la batalla de Jena o la de Wagram». En una palabra, mientras no hubo libertad, no hubo patria.

Esta patria de los liberales de Cádiz que, siguiendo los principios de la Revolución francesa, sustituyeron la soberanía del monarca por la soberanía popular, no es todavía la de Angel de Saavedra en sus primeras poesías, aunque imite alguna vez a Quintana. Lo será más tarde en obras suyas del trienio liberal (1820-1823) y de la emigración, para derivar posteriormente, como veremos, hacia un concepto tradicionalista de la patria cuyos símbolos supremos eran el trono y el altar.

Mucho más abundantes que las poesías patrióticas de su primer libro —publicado en 1814 y ampliado en 1820— son las amorosas, y de éstas la mayoría se dirigen a Olimpia, a quien sólo conocemos con tal nombre, repetido una y otra vez en romances, letrillas, sonetos, elegías, églogas. Si hay variedad en la versificación, no la hay menos en las reminiscencias de otros poetas, desde Garcilaso hasta Meléndez, pues Angel de Saavedra procuró imitar, según él mismo dice, la sencillez y estilo de los poetas del siglo xvi, principalmente. Una de las imitaciones es de Pedro de Espinosa, quizá el más colorista de su época, por quien sin duda tuvo predilección el joven Saavedra, pintor por afición toda su vida.

<sup>59</sup> «A España después de la revolución de marzo», abril de 1808.

La edición de 1820 constaba de dos tomos. En el segundo, además de dos piezas dramáticas, había un poema, *El paso honroso*, primer intento de Rivas en la poesía narrativa que había de ser la más cultivada por él en su producción posterior.

El breve poema, en octavas reales y cuatro cantos, fue escrito en 1812, publicado en 1814 e incluido con modificaciones considerables en la edición de 1820. Trata de la conocida hazaña de Suero de Quiñones en el reinado de Juan II, sosteniendo durante un mes un torneo para rescatar su libertad, como amador que está en prisiones de una señora. El autor sigue en conjunto una narración en prosa del siglo XVI, pero tiene desde el principio como modelos poéticos a los imitadores modernos de Virgilio —Ariosto y Tasso, principalmente— y como ellos introduce en su poema el elemento maravilloso con visiones y gigantes, episodios amorosos y temas pastoriles, Los ríos, poblados de ninfas y tritones; los bosques, de faunos y silvanos; mientras Febo, Neptuno y los antiguos dioses siguen rigiendo anacrónicamente el mundo medieval caballeresco.

Es de observar en obra tan temprana un rasgo que se repite posteriormente en otras de Rivas: la interferencia del propio autor en la narración:

y tú, divina Lesbia, a quien adora  
mi ardiente pecho que por ti suspira

y hasta interviene por primera vez el «siniestro hado».

Aunque Rivas, años más tarde, declarase que hubiera querido quemar las obras publicadas en 1820, incluyendo, por tanto, este poema, hay que felicitarle de que no cumpliera su propósito. *El paso honroso*, tan del gusto de Valera, presenta un cuadro sentimental y caballeresco no exento de interés, brillante a veces, que termina con un verso justamente elogiado, al recompensar doña Luz los esfuerzos de su amador:

Alzad, noble Quiñones, sois mi esposo.

Desde el principio Angel de Saavedra alternó la lírica con la poesía dramática. Al primer ensayo, que data de 1812, la tragedia *Ataúlfo*, nunca representada y fragmentariamente co-

nocida, siguió *Aliatar* (1816), tragedia de corte clásico, con unidad de lugar y tiempo, y división en cinco actos.

*Aliatar*, gobernador del castillo de Alhama a fines del siglo XIII, está enamorado de doña Elvira, cautiva cristiana, la cual logra introducir a su prometido don García en el castillo, ayudada por dos esclavos judíos. Pero uno de éstos, prendado también de Elvira, al descubrir que don García y ella no son hermanos, como creía, revela al gobernador lo que han tramado. *Aliatar* acaba apuñalando a Elvira y dándose él mismo la muerte.

Después de *Doña Blanca*, cuyo manuscrito perdió el autor en Sevilla en 1823, vino otra tragedia, *El duque de Aquitania* (1821), imitación de Alfieri. Eudón, que usurpó el ducado de Aquitania matando a su hermano y haciendo que Reynal, el legítimo heredero, quedara preso en Chipre y sin esperanzas de rescate, pretende la mano de su sobrina Elisa. Pero inesperadamente se presenta Reynal, haciéndose pasar por un amigo de éste, cuya muerte viene a comunicar. Reynal se da a conocer a un viejo escudero y luego a su hermana Elisa. Un confidente de Eudón los sorprende abrazados, y suponiéndolos amantes, lo hace saber, celoso él mismo, a su señor. Reynal es encarcelado, y ya se dispone a matarlo Eudón cuando el pueblo, sabedor de la presencia del verdadero duque de Aquitania, asalta el palacio del usurpador y éste se quita la vida. Como dice el viejo Arnaldo:

El justo Cielo siempre a los tiranos  
fin tan horrendo, inexorable, guarda.

Las novelas de Madame Cottin alcanzaron gran difusión en España; pero de todas ninguna tuvo más favorable acogida que *Matilde*. Vertida por primera vez en 1821, fue reeditada varias veces hasta mediados de siglo. En el santoral literario de la época *Matilde* compartió con *Atala* y *Pablo y Virginia* el honor de que su litografía se viera adornando las habitaciones de la clase media española en todo el país. Todavía en 1863 se representaba en Madrid una zarzuela titulada *Matilde y Malek-Adhel*.

La tragedia *Malek-Adhel*, de Rivas, se funda tan enteramente en la novela francesa que el autor atribuye a Madame

Cottin todos los méritos que pueda tener su pieza, reservándose modestamente todos los defectos. Al menos le corresponde a Rivas el mérito de haber sido capaz de comprimir en el rígido marco de la tragedia clásica, con una acción que empieza al amanecer y concluye a media noche, sin salir apenas de un salón, una parte de las aventuras de los protagonistas que ocupan en la novela innumerables páginas.

El sultán Saladino está dispuesto a ceder a su hermano Malek-Adhel el imperio a condición de que se case con Matilde, princesa cautiva a la que el propio Malek-Adhel dio la libertad, después de salvar su vida varias veces. Pero Ricardo, rey de Inglaterra y hermano de Matilde, la tiene prometida a Lusiñán, rey cristiano de Jerusalén. La decisión final corresponde a las autoridades eclesiásticas y principalmente a Guillermo, arzobispo de Tiro. El arzobispo se pronuncia contra el matrimonio del príncipe mahometano y de la princesa cristiana, a menos que Malek-Adhel abjure su fe en el plazo de tres días. Ante esta situación, Matilde accede a verse por la noche con Malek-Adhel junto a la tumba de Montmorency, héroe de las Cruzadas, y allí le pide que la lleve a un monasterio del Monte Carmelo. Pero sorprendidos por Lusiñán, éste, con ayuda de sus escuderos, da muerte a Malek-Adhel. Matilde decide entrar en la vida conventual. Como en la novela de Madame Cottin, todos los nobles personajes de la obra de Rivas, tanto cristianos como mahometanos, sin más excepción que la de Lusiñán, son modelo de virtudes caballerescas y están dotados de exquisita sensibilidad.

*Lanuza* es una tragedia sobre el conocido personaje del mismo nombre que fue decapitado en el siglo XVI por defender las libertades de Aragón. De factura clásica, como las otras, cuya acción empieza al amanecer y acaba al ponerse el sol, su estilo y simplicidad son los de Alfieri.

Escrita por su autor cuando se cernía sobre el Gobierno constitucional de España la amenaza de la Santa Alianza, es obra política y declamatoria. Lanuza habla en escena en favor de la libertad y contra los tiranos como habló el diputado Angel de Saavedra en las Cortes al darse a conocer las notas conminatorias de las potencias reunidas en Verona. Lanuza, hombre de una pieza, no vacila entre su amor a Elvira y su

deber patriótico, y acaba subiendo al patíbulo con la arrogancia de un triunfador.

En esta obra y en las primeras poesías de destierro que vamos a ver es donde culmina el liberalismo exaltado de Rivas, como liberal es también su concepto de la patria.

La producción dramática de Rivas en esta primera etapa de su carrera literaria no pasa de mediocre. Si en la poesía lírica y narrativa hay de cuando en cuando destellos de la verificación brillante y de la plasticidad expresiva que habrían de caracterizarle con los años, en sus tragedias apenas es posible adivinar al futuro autor de *Don Alvaro*.

Angel de Saavedra fue uno de los diputados que votó en Sevilla en favor de la temporal deposición del rey para que el Gobierno y las Cortes pudieran trasladarse a Cádiz tras la invasión de Andalucía por las tropas de Angulema. Por ello fue, al restaurarse el absolutismo, condenado a muerte. Al rendirse Cádiz pasó a Gibraltar, y allí embarcó, como la mayoría de los emigrados liberales, rumbo a Inglaterra. En Londres estuvo poco más de medio año, desde fines de mayo de 1824 hasta principios de enero de 1825. Casi sin recursos, enfermo algún tiempo, ocuparon sus ocios los paseos por el parque de Kensington, las conversaciones con su amigo Alcalá Galiano, la lectura y los versos.

Durante la travesía de Gibraltar a Inglaterra había compuesto dos breves poemas líricos, «Super flumina» y «A las estrellas», y otro de mayor extensión, «El desterrado». Del primero sólo un fragmento aparece recogido en las ediciones de sus obras. En la de *Obras completas* preparada por su hijo Enrique, acompañado de la siguiente nota:

Yendo emigrado a Inglaterra, en mayo de 1824, en el paquete inglés *Francis Freeling*, don Angel de Saavedra, con el diputado don Manuel Marán, el conde de Almodóvar, un caballero valenciano llamado Miralles y otros españoles, una tarde de viento bonancible y mar tranquilo, tarareaba sobre cubierta con muy buena voz el dicho Marán. Y los oficiales de a bordo, sacando una guitarra, le pidieron que cantase patrióticas y que le hicieran coro sus compañeros. Saavedra se afectó tanto que bajó a su camarote, y hallando analogía con la situación que produjo el bellísimo salmo *Super flumina Babylonis*, lo parafraseó en los presentes versos, escritos con lápiz, y que después se perdieron, olvidándolos completamente su autor, hasta que un día,

ya en sus últimos años, hablando con don Antonio Alcalá Galiano de aquellos sucesos, se encontró con que su amigo había guardado en su prodigiosa memoria la mayor parte de tan sentida composición. Faltan algunas estrofas al final, que no pudo recordar<sup>60</sup>.

Excelente memoria la de Galiano; pero es muy extraño que ni él ni Rivas recordaran que la poesía había sido impresa anónimamente en Londres en las páginas de *El Español Constitucional*<sup>61</sup>. Allí apareció, en la sección de «Poesías originales inéditas», bajo este título: «Oda. Imitación del salmo *Super flumina*». También parece extraña casualidad que entre las estrofas olvidadas por Alcalá Galiano estén precisamente las que en su ancianidad menos gratas podían ser para él y para su amigo por su violencia política. He aquí las dos últimas:

¡Ay!, para bien del mundo,  
 déspotas e impostores, Señor, hunde  
 para siempre jamás en el profundo,  
 y a la opresión confunde:  
 tendrán los hombres luego  
 clara luz, larga paz, dulce sosiego.  
 Será: y ¡oh venturosos  
 los que entonces sirviendo a tu venganza,  
 de hipócritas, falaces y ambiciosos  
 comienzan la matanza,  
 y enrojezcan sus manos  
 con sangre vil de pérfidos tiranos!

En el mismo mes de agosto de 1824 salía «El desterrado» en los *Ocios de Españoles Emigrados*, esta vez con las iniciales del autor, A. de S., y una nota de la redacción: «Nos apresuramos a publicar la siguiente composición de un emigrado español, bien conocido en el mundo literario por sus producciones poéticas»<sup>62</sup>. La versión de los *Ocios* no es la recogida posteriormente en las ediciones del autor. Ofrece algunas variantes, principalmente en ciertos pasajes políticos. El duque de Rivas de la época isabelina, arrepentido de su jacobinismo

<sup>60</sup> Ed. Colección de Escritores Castellanos, vol. II, 1895, págs. 37-38.

<sup>61</sup> Núm. XXX de la segunda época, 1.º de agosto de 1824, páginas 541-543.

<sup>62</sup> Vol. II, págs. 60-70.

juvenil, consideró, por lo visto, conveniente suprimir versos como éstos:

Arda en nuevas furias  
el corazón cobarde  
del necio rey, que ciegos adoraron  
bárbaros pueblos, y en crueldades nuevas  
haga de-su perfidia inicuo alarde.

Entre los emigrados liberales de dentro y fuera de Inglaterra, la elegía de Saavedra se hizo muy popular. Aquel adiós a la patria, grandilocuente y apasionado, les evocaba a todos su situación y expresaba sentimientos comunes en el tono retórico de la poesía patriótica a que estaban acostumbrados desde Quintana, pero con otro ritmo y acentos más vibrantes. Una elegía como «El emigrado de 1823», de Lista, no hubiera podido satisfacerles, entre otras razones, por su falta de espíritu combativo. En lo cual Lista sigue siendo un afrancesado; pues los afrancesados se distinguen de los demás emigrados españoles del siglo XIX en que durante el destierro no forman verdadero «partido», y por consiguiente ni se rebelan ni combaten. Son acusados que piden perdón o tratan de justificarse, cuando no adoptan una actitud de altivo desdén, como Moratín en su soneto «La despedida»:

Pero si así las leyes atropellas,  
si para ti los méritos han sido  
culpas; adiós, ingrata patria mía.

Esta acusación de ingratitud, tan frecuente en la poesía de destierro desde la antigüedad greco-romana, reaparece también en «El desterrado» y con gran violencia; pero la execración va acompañada de opuestas reacciones. Al arrebatado desesperado sucede el arrepentimiento y la imploración del buen patriota: la patria no podía ser ingrata, sino víctima de tiranos, traidores y extranjeros.

Es de notar que la idea del destino adverso y la imagen de Córdoba que dominan la producción poética de Saavedra durante la emigración están ya en «El desterrado»; y en la visión de la ciudad natal y su río es donde se encuentran los mejores pasajes:

¡Oh cuán ufano a la ancha mar te arrojas,  
tú, que apacible mojas  
y reverberas en remansos puros  
los de Córdoba insigne antiguos muros!

Aparte de dos composiciones líricas, «Cristóbal Colón» y «El sueño del proscrito», otra obra de más aliento ocupó a Saavedra durante su estancia en Inglaterra, el poema *Florinda*, basado en la leyenda de los amores del rey Rodrigo. El canto segundo está fechado en Londres en 1824; el final, en Malta en 1826. En su estudio del poema, Menéndez Pidal, partiendo principalmente del cambio que sufre la protagonista, amante aquí por vez primera en la tradición literaria española con amor ilícito y orgiástico, supone que aunque el autor llevara ya imaginado el tema legendario, en Londres retocó y renovó sus antiguas imágenes, impresionado por el *Sardanápalo* de Byron. Mas no en Londres, sino probablemente en Malta; pues el poema, tal como hoy lo leemos, no es el que escribió Rivas entre 1824 y 1826. Al publicarlo en 1834, dijo el autor: «Nunca hubiera pensado probablemente en dar al público la *Florinda*, escrita mucho antes que *El moro expósito* y cuando aún tenían en mi modo de escribir influencia las impresiones recibidas desde la infancia y un gusto diferente del que ahora me domina.» Si se decide a publicar la obra ha sido accediendo a los deseos de sus amigos los editores y para ello «la he revisado, reduciendo a cinco los ocho cantos de que constaba».

*Florinda* está aún lejos de *El moro expósito*. Aparte del estilo, apenas existen la caracterización de los personajes, la forma novelesca de la narración, la variedad y contrastes de lo trágico y lo cómico, que son los aspectos que resaltan de inmediato en el poema posterior. Sí, en cambio, aunque en forma menos acusada, la proyección del presente en el pasado: la patria infeliz invadida por extranjeros con ayuda de españoles traidores; pues los árabes de Muza equivalen a los franceses de Angulema, y si entonces hubo un conde don Julián y un obispo don Opas, tampoco faltaron las defecciones en 1823.

Lo que pudo apuntar más o menos indecisamente en Londres, adquirió dirección y consistencia en Malta, donde vivió casi cinco años. Allí encontró nuestro poeta un excelente men-



tor en la persona de John Hookham Frere, ex-embajador de su país en España, entusiasta de la antigua literatura española, y crítico escuchado por los mejores escritores ingleses de su tiempo, desde Coleridge a Byron.

En la isla de Malta, entre 1827 y 1828, Rivas escribió una tragedia, una comedia y algunas poesías líricas, la más conocida «El faro de Malta».

Con *Tanto vales cuanto tienes* abordó por primera vez la comedia, bien que el tema no fuese original. Blas, indiano rico y soltero, vuelve a Sevilla dispuesto a compartir sus bienes con parientes empobrecidos; pero queriendo ponerlos a prueba finge haber perdido su fortuna, con el resultado que era de prever.

En la tragedia *Arias Gonzalo* tenemos uno de los episodios de la historia medieval castellana que con más frecuencia pasaron al teatro español antiguo: el cerco de Zamora por el rey Sancho de Castilla, la traición de Bellido Dolfos, el reto de los castellanos y la muerte de los hijos de Arias Gonzalo combatiendo sucesivamente con Diego Ordóñez.

La obra, escrita a los dos años de llegar Rivas a Malta y dos años antes de que empezara *El moro expósito*, no ofrece ninguna novedad importante que la diferencie de las piezas dramáticas anteriores. Es una tragedia clasicista, con unidad de lugar y tiempo, con solemnes parlamentos más que diálogos, con personajes nobles y elevado estilo que impide aludir por decoro a circunstancias cuya vulgaridad o bajeza parecerían indignas del coturno trágico.

Resulta así que el dramaturgo de 1827 en Malta seguía escribiendo como el de 1822 en Madrid. ¿No revela esto que el influjo de Frere sobre Rivas fue mucho menor de lo que se ha dicho? Medir literariamente una influencia personal de este tipo no es nada fácil, aun conociéndola en detalle. En el caso presente no hay más que dos testimonios coetáneos y coincidentes, el del propio Rivas en la dedicatoria a Frere de *El moro expósito* y el de Alcalá Galiano en las páginas de *The Athenaeum*. El uno habla de «nueva senda», el otro de «nuevas ideas». El anacronismo, digámoslo así, de *Arias Gonzalo* no desmiente, sin embargo, tales testimonios. Las ideas literarias de Frere pudieron orientar a Rivas, pero claro está que no bastaban por sí solas para que modificara su técnica y su estilo.

Era necesario ilustrarlas con ejemplos, y esto es seguramente lo que hizo Frere poniendo en sus manos no solamente obras de Byron, Walter Scott y otros escritores ingleses, sino de autores españoles antiguos. Y aunque Walter Scott le interesó, no sabemos cuándo pudo leerlo con provecho, pues no tuvo el don de lenguas y su conocimiento del inglés fue tardío. Lo que sí sabemos es que en Francia, adonde se trasladó en 1830, trabó relación con Prosper Mérimée, y entre otros autores franceses contemporáneos admiró extraordinariamente a Victor Hugo, en su apogeo por aquellos años como dramaturgo y novelista. Si *El moro expósito* fue posible gracias a Walter Scott principalmente, es poco probable que sin Victor Hugo (ya presente, como veremos, en el poema) hubiera escrito *Don Alvaro*.

### *El moro expósito*

En 1829, estando aún en Malta, Angel de Saavedra empezó un nuevo poema narrativo, *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo X*, que prosiguió en París en 1832 y no terminó hasta mayo del año siguiente en Tours. Mucho más extenso que los dos anteriores, ya no está escrito en octavas reales, sino en romance endecasílabo, y dividido en doce partes, que el autor no llama cantos, sino romances.

La tradicional invocación del poema heroico ha desaparecido en éste. Sin musas, armas ni caballeros, en vez del héroe, quien aparece en primer término es el poeta, cuyo sueño se ve interrumpido en la noche.

¿Es el ronco huracán, que por influjo  
de mi estrella enemiga el mar levanta,  
para que estos peñascos, donde asilo  
busqué, infeliz, tan lejos de mi patria,  
hinchado embista y con bramantes ondas  
y con furor horrisono deshaga?  
No; que tranquila en el luciente espacio  
reina la luna, de luciente nácar  
entre celajes, y en el mar riela,  
que duerme mudo en las vecinas playas.

Son voces de otra edad las que le llaman en esta noche de fiebre, mientras una sombra gira a su alrededor.

    Mi fantasía

    rápida como el viento, vuela, salva  
    los apiñados siglos, y altos nombres  
    de los sepulcros y del polvo saca.

Desde el principio se establece una conexión entre el autor y su obra, entre el presente y el pasado<sup>63</sup>. El poeta entra en la obra como personaje. El destino del héroe guarda semejanza con el suyo por lo adverso. Más adelante, en el Romance sexto, no duda en intercalar en el poema la narración de su propio destierro.

El presente, pues, se proyecta sobre el pasado, sin que por eso se confundan anacrónicamente. Al contrario, hay conciencia de la lejanía histórica, que es lo que separa al romántico del clásico<sup>64</sup>. Rivas señala el punto de confluencia de lo antiguo y lo moderno, de lo ficticio y lo autobiográfico con un nombre que surge a continuación: Córdoba, el lugar donde empieza la narración legendaria y el del nacimiento del poeta.

La vida del hombre la concibe el romanticismo como un misterio. Tal la del héroe del poema, un expósito de cuyo origen nada sabemos. Sobre él pesa una oscura herencia, y de ahí la tristeza y el dolor íntimo e inexplicable que le acompaña.

    En el palacio de Almanzor crecía  
    un joven de presencia muy gallarda,  
    pero infeliz. El bozo delicado  
    apenas su semblante hermoso esmalta,  
    y ya la mano atroz de la tristeza  
    le rompe el corazón, le aprieta el alma.

<sup>63</sup> Por otra parte, poner al poeta y su fantasía en primer término quiere decir que el poema ya no es «imitación» de algo externo, sino «creación» imaginativa propia. Espronceda colocará igualmente al poeta en la introducción a *El diablo mundo*. Ver pág. 497.

<sup>64</sup> «The Romantic sympathy with the past, instanced for example in Bishop Percy with his collection of medieval English ballad literature, did not disguise the gulf separating it from the present but actually presupposed that gulf, consciously insisting on the vast dissimilarity between present-day life and that of the past». R. G. Collingwood: *The idea of history*. Oxford, 1945, pág. 88.

La misma estrella adversa preside el destino de Zahira, la hermana de Almanzor, no menos infeliz que el joven expósito a quien protege y sirve de consuelo y a quien entrega poco antes de morir un misterioso anillo; pero sólo mucho más tarde sabrá él que Zahira fue su madre.

A esta introducción, que lleva aneja la expectación producida por el misterio del personaje inicial, de la sortija de Zahira y las palabras del viejo Zaide, sucede la descripción de los festejos que durante varios días celebra Córdoba por el casamiento de una hija de Almanzor. El exótico esplendor oriental, tan frecuente en la poesía romántica, tiene aquí dos rasgos peculiares: uno, la abundancia de nombres árabes referentes a personas (*bagib, cadí, azalá, azidaque, almocrí*, etc.), cuya equivalencia castellana va dando el autor en notas que acompañan al texto del poema; y otra, más personal, que sólo un cordobés como Rivas podía dar, consistente en añadir a la descripción de lo que existió en el siglo X la breve indicación de su ruinoso estado actual (una vez más, pasado y presente):

Y en una torre suya, que entre bosques  
incultos dominaba un campo yermo  
(que hoy Campo-bajo llaman, y aún existen  
de ella, en la altura, fulminados restos).

Entre el bullicio de aquellas fiestas, el huérfano infeliz no busca sino la soledad; pero al correrse cañas y sortijas en presencia de la corte y del pueblo, tiene que participar él también, incitado por Almanzor, bajo cuya protección vive y por quien sabemos al fin su nombre: Mudarra. Y es Mudarra el que triunfa, no obstante su juventud; mas en lugar de ofrecer su trofeo a la doncella que le atrae, la hermosa Kerima, hija del feroz Giafar, rival de Almanzor, lo coloca en la tumba de Zahira juntamente con el enigmático anillo que le entregó al morir. No hace falta insistir en el carácter novelesco de estos incidentes.

La segunda parte de la narración, o sea, el Romance segundo, desarrolla el tema del amor y la muerte. El amor, máxima afirmación de la vida, y la muerte, máxima negación, aparecen unidos desde la poesía medieval; el romanticismo enlazó ambos términos más estrechamente que nunca (en Leopardi, por ejem-

plo), aunque no llegara siempre a la destrucción personal y voluntaria del amante.

El sepulcro fue altar de los amores,

pues el lugar de encuentro de Kerima y Mudarra es la tumba de Zahira. Pero Giafar, padre de Kerima, la tiene destinada a otro hombre, y para deshacerse de Mudarra lo cita en la fuente del Amir, donde uno de sus esclavos ha de darle muerte. Mas el flechero falla el golpe, y Mudarra, al defenderse en la oscuridad de la noche contra un segundo atacante, lo mata. El muerto es Giafar, padre de su amada (como ocurrirá con don Alvaro en el drama de este nombre).

Mudarra tiene que huir; pero el momento de la revelación ha llegado, y antes de partir con su preceptor Zaide, éste le cuenta lo sucedido hace tiempo en tierras de Castilla. Aquí entra, ocupando los romances tercero y cuarto, la leyenda de los infantes de Lara, tal como la conocía Rivas a través del teatro del siglo XVII y del romancero nuevo<sup>65</sup>. La ofensa a doña Lambra, mujer de Rui-Velázquez, la venganza de éste, en connivencia con Giafar, la prisión de Gustios de Lara en Córdoba, la emboscada en que perecen sus siete hijos.

Rivas, con técnica novelesca aprendida en Walter Scott<sup>66</sup>, procura aumentar el interés del lector mediante elementos inesperados, hasta llegar a la última y decisiva revelación: Mudarra es hijo de Gonzalo Gustios, el señor de Lara, y de Zahira, la hermana de Almanzor. Y si el destino le ha hecho acabar con Giafar, su deber le impone vengar en Rui-Velázquez la muerte de sus hermanos y el deshonor de su padre, que acusado de traición vegeta ahora, tras largos años de cárcel, en su palacio de Salas.

Hay en esta parte del poema otros aspectos dignos de notarse. El narrador y testigo de lo que se cuenta es ahora Zaide; lo que nos permite ver el mundo cristiano de Castilla con los ojos de un musulmán justo, sabio y tolerante. A él se debe esta reflexión:

<sup>65</sup> Ramón Menéndez Pidal: *La leyenda de los infantes de Lara*, 1896, pág. 169.

<sup>66</sup> E. Allison Peers: *A. de S., a critical Study*, cap. IV, págs. 275-303.

¡Oh cuán injustos son nuestros juicios  
cuando en la diferencia los fundamos  
de usos y religión!

Pues entre los personajes «buenos» tenemos al cristiano Nuño Salido, ayo de los infantes, y al propio Zaide; mientras que las fuerzas del mal están personificadas por Velázquez y Gíafar, uno cristiano y otro mahometano, ambos insaciables en su ambición de poder.

Por si no bastara lo dicho anteriormente acerca de la proyección del presente sobre el pasado, un significativo anacronismo la refuerza:

Lara, que por su patria siempre estaba  
pronto a sacrificarlo todo;

con lo cual Rivas separa al personaje de su época y lo convierte en un patriota del siglo XIX.

Tras las rápidas y violentas acciones precedentes, el Romance quinto, sentimental, elegíaco, sirve de anticlímax. Angustiada por no saber de Mudarra, Kerima al fin se duerme, para no despertar hasta que traen al palacio el cadáver de su padre. Por si fuera poco este golpe, al día siguiente recibe unas letras del propio Mudarra dándole cuenta de lo sucedido, añadiendo de quién es hijo, y despidiéndose de ella para siempre. Nueva sacudida para Kerima, que vuelve a desvanecerse y pasa largos días de postración y fiebre. Mas una tarde, ya aliviada, sale del jardín al campo, se dirige a la fuente del Amir y luego huye adentrándose en la sierra, donde la hallará desvanecida un anciano mozárabe. Y ya no volvemos a saber de ella hasta el final del poema.

Con *El moro expósito* tenemos el primer enfrentamiento literario de Andalucía y Castilla. El contraste no es tan sólo el histórico a que hace referencia el subtítulo de la obra, «Córdoba y Burgos en el siglo X». Comprende también la visión que del paisaje tenía el autor. Y casi no hay que añadir que para un cordobés tan encariñado con su patria local como Ángel de Saavedra las tierras del Guadalquivir son un luminoso paraíso comparadas con los adustos campos de Castilla.

Otra escena se ofrece ante mis ojos:  
ya no son las forestas y campiñas  
por donde el curso majestuoso extiende  
Guadalquivir, gran rey de Andalucía;  
ni la sierra feraz que al puro cielo,  
ignorando que hay nieve, alza la cima  
de peñascos y musgos coronada,  
de flores odorantes y de olivas,  
mientras vergeles, huertas y jardines  
sus deliciosas faldas entapizan,  
embalsamando el vaporoso ambiente,  
que azahares y jazmín blando respira.

Así se fue forjando, por más que lo desmienta a veces la realidad, el mito del vergel andaluz, cuya descendencia literaria llega a nuestros días.

He aquí, en cambio, cómo se presentan los campos castellanos que ahora atraviesan Zaide y Mudarra:

Oscuro el cielo entre reacias nubes  
y entre nieblas oculto blanquecinas;  
desnudo el suelo, donde invierno crudo  
su rigor y sus sañas ejercita,  
y un horizonte de hórridas montañas,  
que con peñascos áridos se erizan,  
do nacen sólo verdinegros pinos  
y que abruma las nieves, me lo indican.

Había de transcurrir todavía mucho tiempo para que el paisaje de Castilla, con su horizonte de hórridas montañas y áridos peñascos, fuese reivindicado literariamente, en parte por obra de otros escritores andaluces; pero era preciso que el contexto cultural se modificara y que el sentimiento de la naturaleza se interiorizase, pasando de ser un elemento externo, atractivo por lo pintoresco, a un estado de conciencia del observador.

Fernán González, al heredar el condado de Castilla por muerte de su padre don Sancho, concedió la libertad al señor de Salas, aunque sin rehabilitar su buen nombre; seguía gobernando Rui-Velázquez.

Lara, viejo y ciego, acompañado de su fiel amigo Nuño Salido, retorna a su palacio, ahora ruinoso tras largo abandono,

y donde aún se ven los signos de ignominia. El pueblo se alborota, reconoce jubiloso a su señor y asiste en la iglesia a solemne ceremonia religiosa, a la que sucede un gran banquete en casa del arcipreste. Pero allí la figura principal no es el noble señor a quien se festeja ni el respetable sacerdote que ofrece el agasajo, sino la cocinera, el ama expedita y hacendosa, a quien vemos, ayudada por sus vecinas, en plena actividad.

Ya suena en el corral el cacareo  
 con que los tiernos pollos y gallinas,  
 huyendo entre la leña y las tinajas,  
 piensan, cuitados, que su suerte evitan.  
 Las ollas, las sartenes y peroles  
 circundan el hogar, do un monte ardía,  
 de roja luz con la esplendente llama  
 llenando, y de humo espeso, la cocina.  
 A un lado el almirez sonoro aturde  
 el barrio todo; en otro, la cuchilla,  
 que una moza robusta ágil esgrime,  
 carne de cerdo y de ternera pica.  
 Una aquí las legumbres preparando,  
 pencas y hojas inútiles les quita;  
 otra allí amasa en cóncavas artesas,  
 con aceite y con miel, cándida harina.  
 Quién despluma las aves, quién al fuego  
 ramas secas añade, quién lo atiza,  
 quién va y viene a la fuente presuroso,  
 quién friega los pucheros y vasijas.

Bien marcado queda el contraste entre el solemne rito religioso de la escena precedente y estas operaciones culinarias. Contraste deliberado. El poeta no ha hecho sino presentar la oposición y enlace de lo sublime y lo grotesco o vulgar preconizado por Victor Hugo y señalado antes por A. W. Schlegel a propósito de Shakespeare. Mas lo que en el pasaje citado llama particularmente la atención es el lenguaje, la abundancia de vocablos corrientes, caseros, que no habían tenido antes carta de naturaleza en la poesía, fuera de la satírica y burlesca, y menos en la poesía clasicista o barroca. Si Góngora llamó al gallo «nuncio canoro del sol», mal podía haber hablado, como Rivas, de pollos y gallinas. ¿Quién hubiera, desde Garcilaso hasta Meléndez, introducido en un poema serio el cacareo de



las gallinas, las sartenes y peroles, la carne de cerdo, las pencas, las artesas, los pucheros que aquí vemos?

Todos, por largo tiempo, habían admitido la diferencia entre el vocabulario poético y el corriente. Pero el romanticismo, que es libertad y también igualdad, acabó con tal diferenciación, no obstante las resistencias que le salieron al paso. Como es sabido, la aparición de *mouchoir* en la poesía francesa produjo consternación entre los clasicistas; mientras que otros, según recuerda Alcalá Galiano en el prólogo a *El moro expósito*, se negaban a borrar *Neptuno* y poner simplemente *el mar*. Martínez de la Rosa, en las anotaciones a su *Poética*, censura a Rioja por haber usado una palabra innoble, *pelo*, en vez de la poética *cabello*. Mas Wordsworth en Inglaterra, según vimos, y otros escritores en Alemania, sentaron y llevaron a la práctica el principio de que no hay un lenguaje exclusivamente poético, y que puede escribirse poesía valiéndose de la lengua usual.

En el caso de Rivas y de otros románticos españoles, la indiferenciación del lenguaje poético explicaría tanto su oposición frente al clasicismo inmediatamente anterior como al barroquismo del siglo xvii. Por considerarlos, además, como manifestaciones de tendencias aristocratizantes y de minorías cultas contrarias al sentido democratizador de la literatura, que ahora se dirige a todos los lectores, altos y bajos, sin distinción.

El Romance sexto da pie a otras consideraciones. Una parte la ocupan dos relatos paralelos, el que hace Gustios de sus largos años de prisión (privación de la libertad humana, frecuente tema romántico) y el de Nuño Salido contando sus andanzas de expatriado por lejanos países (de la prisión a la peregrinación, en contraste con la inmovilidad del primer relato).

Pero hay algo más notable. Al mencionar Nuño Salido el nombre de Malta, el autor se interpone otra vez en la narración, mas no según hizo al principio de la obra como poeta inspirado por el recuerdo de la patria, sino como emigrado que huyó de ella.

Arrebatado yo también, ¡oh Malta!,  
por las borrascas de la suerte impía,  
harto, aunque joven, de encontrar a Europa  
poblada de traiciones y perfidias,  
huyendo de mi patria y de la tierra,

tumba de gloria y de grandeza antigua,  
 que el Arno, como un huérfano, el sepulcro  
 de sus padres con flores entapiza,  
 sin más bien que mi amor, en rota nave,  
 del viento y mar luchando con las iras,  
 a ti llegué, y en tus doradas rocas  
 vi de mi juventud volar los días.

En aquel lugar encontró tiernos amigos que aliviaron sus penas, a los cuales va nombrando, reconocido. Y piensa que si el destino inexorable

me robase del todo la esperanza  
 de hollar del Betis la región florida,

en Malta, patria ya de sus hijos, buscaría el sepulcro.

Podríamos decir que Rivas intercala esos versos arrebatado por un impulso de gratitud mientras escribía su poema a orillas del Sena, en circunstancias personales menos favorables que cuando lo empezó. El efecto es, sin embargo, el de reforzar la semejanza de su suerte impía, de su estrella contraria<sup>67</sup>, con la de los personajes de su obra, dándole así dimensión humana más directa, al mismo tiempo que mantiene la proyección del presente sobre el pasado.

En el Romance séptimo, el más dramático de todos, el más rico en imágenes y certero en la expresión, asistimos al conmovedor encuentro del señor de Lara con su hijo, cuya existencia ignoraba hasta ese momento. El joven Mudarra ha ido a Salas acompañado de Zaide, no tan sólo para consolar al padre desvalido y ciego, sino para vengarle, para reivindicar su honor, como dice con acentos un tanto calderonianos. Bien es verdad que la venganza habrá de ejecutarse a uso medieval mediante combate público con Rui-Velázquez. El cual llega poco después a Salas acompañando a Fernán González, el nuevo conde de Castilla, y se niega, presa de oscuro presentimiento, a enfrentarse con un bastardo como Mudarra.

Pero a continuación, en el Romance octavo, se da el primer paso para que Rui-Velázquez no tenga excusa que oponer

<sup>67</sup> En vez de estas expresiones, reiteradas a lo largo del poema, Angel Crespo: *Aspectos estructurales de «El moro expósito» del duque de Rivas*, Uppsala, 1973, se vale del concepto de Providencia.

al desafío: la legitimación de Mudarra. Solemne y extraña ceremonia, consistente en introducir la cabeza del bastardo por la manga de una camisa de grandes dimensiones y sacarla por el cuello o cabezón. Ceremonia

que si hoy rara y aun necia nos parece porque usos y costumbres han mudado, era tan importante y tan corriente, que aún vive en nuestros labios el proverbio que nació de ella y a ella se refiere.

El propio autor está, pues, señalando la gran distancia que nos separa del pasado; esto es, la conciencia de la lejanía histórica característica del romanticismo. Rivas podía haber añadido que la misma rareza de aquella costumbre era para él, como para otros románticos, un motivo más de atracción. Mudarra, vagando por los campos de Salas, es un personaje raro, extraño; por lo menos a los ojos de los demás, que acaban por creerle un ser fantasmal, «el alma de Gonzalo», el más joven de los sacrificados hijos de Lara.

Más extraños y raros son otros dos personajes que aparecen ahora y ocupan largo espacio en la narración: Vasco Pérez, el podenquero y permanente borracho, y su madre Elvida, la que un tiempo crió como nodriza al infante Gonzalo, cuya alevosa muerte trastornó su juicio y alteró su vida para siempre. Ahora cree, ante la inesperada aparición de Mudarra, viva imagen de su hermano, que es éste mismo, redivivo por potencias misteriosas, infernales, para cumplir su misión vengativa. Y a él dedica, vieja, esquelética, impedida físicamente, todos sus cuidados, cuando Mudarra acude a visitarla en la miserable choza que habita.

Señalemos aquí la presencia de otro elemento significativo en la poesía romántica. En su famoso prefacio a *Cromwell*, Victor Hugo había dicho:

Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'oeil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière.

Lo grotesco, según Victor Hugo, desempeña papel inmenso en los modernos, se encuentra en todas partes en la literatura y en la pintura, imprime su carácter a la maravillosa arquitectura de la Edad Media y alcanza con Shakespeare la cúspide poética de los tiempos modernos. El drama de Shakespeare funde con un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, la comedia y la tragedia.

A la presencia de lo disforme, de lo feo, va unida una connotación moral bien manifiesta en *Nôtre Dame de Paris*, obra publicada en 1831, que produjo gran impresión en Rivas, entregado por entonces, o poco después, a la composición de la parte de *El moro expósito* que estamos viendo. La fealdad —como ya había apuntado Cervantes en el *Quijote*— puede ir unida a la bondad. Las cualidades morales no se corresponden con las físicas. La hermosura de doña Lambra oculta su maldad. A Elvida y Vasco, por grotescos que parezcan, les dignifica su devoción por Mudarra, cuya vida salvarán accidentalmente, librándole de las asechanzas de los esbirros de Rui-Velázquez.

Otro ejemplo de contraste hay en el Romance octavo. Para celebrar la legitimación de Mudarra se da en el palacio de Salas un banquete a los personajes que asistieron a la ceremonia, y otro a cielo abierto, en el patio, al que concurre el pueblo todo, los servidores de Lara, los esclavos de Zaide, los vecinos del lugar, hombres, mujeres y muchachos. Y es este banquete de la plebe —que aquí hace su aparición como tal en la poesía española— el que ocupa la atención preferente del autor. Los excesos de los comensales, la canción provocadora de Vasco, que suscita la pelea entre moros y cristianos, la intervención conciliadora de los señores y las danzas y regocijo con que todo acaba, forman un cuadro movido y pintoresco que no hubiera admitido la épica clasicista. A Alcalá Galiano, en cambio, le parecía justificado por ser «natural», esto es, como imagen de la vida con su variedad y contrastes. Una nota más, según puede verse, del que podría denominarse «realismo» romántico, en consonancia con su tendencia totalizadora, que abarca por igual lo inverosímil y lo corriente, lo fantástico y lo cotidiano.

Los dos Romances siguientes, el noveno y el décimo, se centran en la figura de Rui-Velázquez, sombría y angustiada como

nunca, no obstante su fiereza y su poder, desde la muerte del hijo en el incendio del palacio hasta su peregrinación nocturna en busca de intercesión que le asegure el triunfo en el próximo combate con Mudarra.

Desde Horacio, *ut pictura poesis*. Pero ya Lessing había destruido la equiparación. La poesía no puede ser estática como el cuadro o la escultura. Se desarrolla en el tiempo y se caracteriza por la sucesión. La poesía romántica insiste en la movilidad; la nave audaz que cruza los mares, el caballo impetuoso y veloz, figuran entre sus imágenes favoritas. De esta última tenemos una muestra en la peregrinación nocturna de Rui-Velázquez. El caballo simboliza aquí el impulso irracional de quien busca agitada, frenéticamente, una salida cualquiera a sus temores bajo la oscura presunción de la derrota.

Ahora bien, si la poesía rechaza la composición inmóvil de la pintura, no renuncia al color ni tampoco a los efectos de luz y de sombra, que son por contraste los que dan al cuadro poético su dinamismo. En el Romance noveno presenciamos el incendio del castillo de Velázquez desde que empieza hasta extinguirse. Más adelante, en una entrevista de Velázquez con sus esbirros, vemos sus siluetas proyectándose sobre los muros (como en Bécquer):

A la luz roja de la opaca tea  
que aclaraba el salón, ya relumbrante  
ardiendo la resina, ya ofuscada  
con el humo y pavesas, personajes  
raros y de otro mundo aparecían  
los tres, que con aspectos desiguales  
ocupaban la escena. Sus tres sombras,  
que la luz dibujaba en los sillares  
del muro, acaso vagas e indecisas  
al ondular la llama, acaso estables  
y en gigantesca proporción, copiando  
los duros movimientos y ademanes  
de los que las causaban.

El propio Rivas, pintor por afición, señala los modelos del claroscuro que él admiraba: Velázquez, Rembrandt.

El Romance décimo nos depara una nota anticlerical que, corresponda o no a la realidad del pasado, refleja indudable-

mente la del siglo XIX en España. Angel de Saavedra nos presenta en contraste radical al ermitaño que rechaza los ruegos y ofrecimientos de Rui-Velázquez para congraciarse a la divinidad en un momento de peligro, y al abad que acepta complacido las donaciones del poderoso señor. El primero representa con su profunda devoción, en medio de su pobreza, el espíritu religioso; el segundo, viviendo en la opulencia y entregado al goce de bienes materiales, personifica al poder eclesiástico.

Al publicar su obra fuera de España, el autor añadió una larguísima nota para justificar con textos medievales lo que dice y mitigar el efecto que sus versos pudieran tener entre gentes devotas. Y no hay duda de que a él mismo en años posteriores, cuando su radicalismo juvenil se había desvanecido, debió de complacerle muy poco el extenso pasaje anticlerical; y si no lo suprimió fue probablemente por haberse celebrado en su tiempo como uno de los mejores del poema. He aquí un fragmento:

En medio de una cuadra, cuyos muros  
ricas molduras y follaje adornan,  
cuyo artesón altísimo de cedro  
timbres ostenta de mundana pompa,  
y cuyos muebles eran los más ricos  
de aquella edad, estaba una redonda  
mesa entallada con primor y esmero;  
a su frente un sillón de rara forma,  
y sobre ella un jamón, pan como nieve,  
un ánade, dos truchas y una torta,  
todo en fuentes de plata repartido,  
y al lado del cubierto, una gran copa  
de oro, y que media azumbre contendría,  
según era capaz, erguida y honda;  
con un frasco de vino de Alaejos  
y de leche de añís una redoma.  
Resplandeció de júbilo la frente  
del abad a la vista apetitosa  
de su ordinario desayuno...

En el Romance undécimo y en el último presenciamos el combate de Rui-Velázquez y Mudarra ante el conde de Castilla y el pueblo todo de Burgos, precedido por una descripción de las ceremonias habituales en tales desafíos, tal como Rivas

suponía que fueron en «aquella edad tan bárbara, y tan ruda», que él conocía por propia experiencia literaria (*El paso honroso*) y a través del *Ivanhoe* de Walter Scott.

Los presagios se cumplen. A Rui-Velázquez lo mata su rival; pero Mudarra queda muy mal herido y sólo se salva por los cuidados de Kerima, que estaba allí también, confirmando otras predicciones.

El honor de los Lara ha sido restaurado. Los amantes, después de tantos trabajos, vuelven a encontrarse; mas la narración no acaba felizmente para ellos. Habiéndose decidido celebrar en el mismo día la cristianización de Mudarra y Kerima y su matrimonio, los dos reciben las aguas del bautismo en la iglesia mayor de Burgos, pero cuando el arzobispo va a unirlos para siempre, Kerima, de repente, se niega a entregar su mano al matador de su padre. Así, de manera tan brusca, da por terminado Rivas el poema, sin más que el aditamento de unos pocos versos para hacernos saber que si Kerima se recluyó en un convento, Mudarra llegó a casarse un día, puesto que había dejado descendientes hasta hoy en los Manrique de Lara. Quizá para mostrar la conexión entre leyenda e historia.

La obra poética cuya acción transcurre en el pasado debía ser para todo verdadero poeta, según Friedrich Schlegel, representación indirecta de la realidad presente y aun de sí mismo<sup>68</sup>. El patriotismo local de Rivas, nunca desmentido, hubo de sentirse halagado ante la rica y poderosa Córdoba del Califato. Su complacencia en la descripción de la ciudad y de la naturaleza andaluza, tan opuesta, como vimos, a las adustas y pobres tierras castellanas, ya dice lo que hay que poner a cuenta de su cordobesismo. Pero esto sería insuficiente para comprender todo el alcance que el mundo islámico tiene en el poema. Rivas lo considera como parte de España. Su exotismo oriental podrá darnos una impresión de lejanía y extrañeza, aunque no mucho más de la que produce el arcaico mundo castellano, cuya rara singularidad el propio autor señala. Arabes y castellanos conviven en esta poesía legendaria, y el héroe vengador no es sino hijo de una musulmana y de un cristiano.

<sup>68</sup> *Geschichte der alten und neuen literatur*, 2.<sup>a</sup> ed., Regensburg, 1911, segunda parte, pág. 89. Son las lecciones de 1812.

En la España que conoció Rivas el fanatismo religioso fue uno de los factores decisivos en la lucha que separó a unos de otros españoles durante el reinado de Fernando VII (como volvería a serlo después de su muerte). El autor lleva a su poema la tolerancia que como liberal hubo de preconizar en su tiempo. Como de su tiempo es el anticlericalismo de la obra.

Por dos veces en el espacio de diez años hubieron de emigrar los liberales, españoles que lucharon primero contra Napoleón y después contra el duque de Angulema; a estos últimos perteneció Angel de Saavedra y su destierro, como hemos visto, forma también parte del poema.

Pasado y presente quedan muy lejos uno de otro por ser muchos los cambios sobrevenidos a lo largo del tiempo. Sin embargo, cabe establecer un acercamiento si se piensa que la naturaleza humana es siempre la misma. No hay que sorprenderse viendo a los aduladores de Rui-Velázquez adular poco después, tras su desaparición, a Gustios de Lara,

pues el décimo siglo eran los hombres  
lo que en el siglo son décimonono.

En conclusión puede decirse que *El moro expósito* es, políticamente hablando, el poema de un liberal español de la época fernandina.

Literariamente ya hemos ido viendo que constituye una innovación capital dentro de la poesía narrativa cultivada desde el siglo XVI. Todo es diferente, la versificación, la estructura novelesca, el lenguaje poético, lo irracional y misterioso, el contraste de lo bello y lo grotesco, la conexión entre el autor y su obra. Por otra parte, el poema intenta evocar la vida de una sociedad en el pasado, tanto del mundo oriental como del cristiano, introduciendo además en el cuadro no sólo a los señores, sino a los plebeyos. Visión multidimensional que no existió en la épica clásica, y que no obstante ser la propia de la novela histórica apenas se encuentra en la española de esta época.

En su primera edición, *El moro expósito* llevaba un prólogo de Antonio Alcalá Galiano, escrito en nombre del autor, quien al presentar al público el ensayo de «un género nuevo en la poesía castellana», juzgó «conveniente y aun indispensable dar una explicación de las doctrinas literarias que para su



composición ha seguido». Prólogo que aunque coincide en parte con las ideas expuestas en el panorama de *The Athenaeum* citado anteriormente, no las repite.

Alcalá Galiano señala la división que en sus días se había producido «en el mundo poético y crítico» entre clásicos y románticos, y empieza por descartar las composiciones antiguas, ya que los autores de otros siglos a quienes se da el nombre de románticos

lo eran al modo del famoso Monsieur Jourdain de Molière, que estuvo cuarenta años haciendo prosa sin saberlo.

Contra Boehl, Durán, Lista y sus seguidores, Alcalá Galiano considera el romanticismo como un fenómeno literario histórico propio de su tiempo y no del pasado.

Su origen hay que buscarlo, según dice, en Alemania, y de allí proceden los modernos románticos italianos y franceses. Siendo las naciones germánicas muy desemejantes por su civilización y tradiciones a las dominadas un tiempo por los romanos, a ellas se debe que descubrieran el romanticismo y cultivaran una poesía que en dichas naciones es indígena. Para Alcalá Galiano, las condiciones de la época y de la sociedad en que vive el escritor son decisivas. ¿Quién no ve en las tragedias clásicas del propio Racine, tan imitador de Eurípides, señales claras de la sociedad moderna, dentro de la cual y para la cual fueron escritas? Al hablar así Alcalá Galiano no hacía sino afirmar los dos principios, nacionalismo e historicismo, opuestos a las reglas «eternas e infalibles del gusto» que constituían la base de la poética clásica.

Si en la literatura italiana la herencia de la antigüedad greco-latina permitió a ingenios como Ariosto y Tasso mostrar un gusto clásico legítimo —natural—, con ideas y formas que hoy llamaríamos románticas, no ocurrió lo mismo en los países que imitaron a los italianos. En España, por ejemplo, cuya poesía fue «clásica rigurosa, o sea, imitadora». No obstante los grandes méritos y perfecciones de Garcilaso, Herrera, Rioja y, sobre todo, de fray Luis de León,

es forzoso confesar que en los poetas castellanos líricos o bucólicos vemos sobrada uniformidad, que su caudal de ideas e imágenes es reducido y común a todos ellos, y que, si varios y acertados en la

expresión, son uniformes en sus argumentos y planes, cifrándose su mérito más en la gala y pompa del lenguaje, en lo florido y sonoro del verso y en la destreza ingeniosa de hacer variaciones sobre un tema, que en la valentía y originalidad de los pensamientos, o en lo fuerte y profundo de las emociones que sintieron ellos, o que excitan sus obras en los ánimos de los lectores.

Palabras que recuerdan, como otras partes de este prólogo, las que ya conocemos de Blanco White. Y siguiéndole parcialmente añade que, por fortuna, hubo en España una poesía nacional y natural en consecuencia, «pues son inseparables ambas cosas»: los romances y la poesía dramática. De ahí que anden válidas entre los críticos extranjeros,

mientras no tienen noticia de nuestras poesías clásicas, o no ven en ellas más que imitaciones de modelos que conocen en su original, y de los cuales tienen asimismo copias en sus respectivas lenguas.

A continuación pasa a las causas de la corrupción del gusto con los últimos Austrias, fenómeno literario que condenaron por igual los clásicos del XVIII y los románticos del XIX; pero Alcalá Galiano intenta explicarlo fundándose en la correlación existente entre literatura y sociedad.

Es gravísimo error creer que el gusto literario no tiene que ver con el estado de la sociedad en que reina; y quien leyese con atención crítica y filosófica la historia de España durante el siglo XVII, y viere qué estudios se permitían entre nosotros, qué estímulos excitaban los ingenios y qué ideas andaban dominantes, encontrará allí la explicación de la barbarie en que vino a caer la nación española bajo los príncipes austríacos. Con lo cual, y con estudiar el carácter nacional, habrá entendido la esencia y causa del culteranismo; porque consiste en la hinchazón y sutileza de conceptos y por lo mismo es defecto natural de una gente de suyo ingeniosa y dotada de viva fantasía, a la que estaba vedado adquirir ideas nuevas, y hasta dedicarse a sólidas meditaciones; a quien el poder crecido de sus reyes daba vanidad, mas no felicidad y verdadera grandeza; y para la cual no eran el gobierno, las leyes y la religión materia de examen libre y de atrevida controversia, sino objetos de resignación violenta, de obediencia precisa y de veneración medrosa. En tal estado, forzoso era que se entretuviese en refinar pensamientos triviales y en abultar ideas comunes, malgastando (como dijo un crítico de nuestros días al hablar de uno de los mejores poetas de aquella época) sus grandes fuerzas naturales en juegos y saltos de volatines.

La decadencia literaria española vino a coincidir con el florecimiento de la francesa bajo Luis XIV, y si Alcalá Galiano elogia, como merece, a Racine más por lo que tiene de francés que de clásico, no deja de señalar el carácter imitativo de su obra.

La francesa fue la escuela que siguieron los españoles del siglo XVIII, imitando a los que ya eran imitadores. Imitación violenta que lo forzó todo, lengua, hábitos, ideas. Bien es verdad que a fines del reinado de Carlos III empiezan a mejorar tanto las doctrinas como las composiciones literarias. Admite Alcalá Galiano que Meléndez, por su sensibilidad y su estilo, fue el restaurador de la poesía española, más cuando responde al gusto tradicional que cuando se atiene a doctrinas que él creía infalibles. Pero si ésta es en la práctica la novedad dominante en las letras españolas del día, no lo es en la teórica, que sigue aún anacrónicamente los pasos de la francesa.

La revolución producida desde que aparecieron los alemanes en la literatura europea ha sido «sumamente provechosa», dice Alcalá Galiano antes de examinar con brevedad sus efectos en varios países europeos.

Por lo que se refiere a los románticos franceses, opina que parecen más anticlásicos que otra cosa, y que al llevarles la contraria, remontándose sin necesidad o despeñándose en simas de insondable bajeza, es a los clásicos a quienes se asemejan por su afectación. Juicio injusto, ciertamente; pero quizá valga la pena recordar que críticos de tiempos posteriores han visto igualmente en otros movimientos literarios franceses parecida afectación, propia acaso de una república literaria bien organizada, donde todo da la impresión de obedecer a un programa más que a impulso propio, aunque así no sea.

Con alguna mayor detención se ocupa de los poetas ingleses. La obra de Byron, Campbell, Southey, Coleridge, Wordsworth, Crabbe, Burns, Moore le permite decir que «desde Cowper hasta el día presente, quizá es la poesía británica la más rica entre las modernas, así por la abundancia cuanto por el valor de sus producciones». Alcalá Galiano no menciona a Shelley, grave omisión, y sin duda alguna ignoraba a Keats, desconocido aún o poco menos en su propio país. Colocándose en el punto de vista inglés, que como se dijo anteriormente veía en el «romanticismo» una denominación ajena, que no

aplicó a sus poetas sino mucho más tarde, Alcalá Galiano considera que «no cuidándose de ser clásicos o románticos, han venido a ser lo que eran los clásicos antiguos en sus días, y lo que deben ser en todos tiempos los poetas». Palabras que mal interpretadas por algún historiador literario, lo convirtieron en un ecléctico.

En tanto [prosigue nuestro autor] los españoles, aherrojados con los grillos del clasicismo francés, son casi los únicos entre los modernos europeos que no osan traspasar los límites señalados por los críticos extranjeros de los siglos XVII y XVIII, y por Luzán y sus secuaces. Asombroso es que así Moratín como Martínez de la Rosa, cuando hablan de las unidades de tiempo y lugar, no solamente recomiendan su observación, sino que las supongan indispensables.

Después de enumerar sucintamente las consecuencias que han traído las nuevas teorías literarias —repulsa de autoridades tenidas por infalibles, abandono de la historia y de la mitología de la Antigüedad, examen de pasiones y conmociones internas, búsqueda de argumentos en circunstancias de la vida activa—, concluye:

En una palabra, vuelve por estos medios la poesía a ser lo que fue en Grecia en sus primeros tiempos: una expresión de recuerdos de lo pasado y de emociones presentes, expresión vehemente y sincera, y no remedo de lo encontrado en los autores que han precedido, ni tarea hecha en obediencia a lo dictado por críticos dogmatizadores.

Por último, Alcalá Galiano, que tan de cerca había seguido y aun influido en la evolución poética de Angel de Saavedra, dedica el final de su prólogo a *El moro expósito*. «No ha pretendido —empieza diciendo— hacerlo el poema clásico ni romántico, divisiones arbitrarias en cuya existencia no cree.» Afirmación bien extraña después de todo lo dicho anteriormente, y que contradice el propio Alcalá Galiano en su último artículo de *The Athenaeum*, escrito casi al mismo tiempo que este prólogo. Al referirse a Saavedra y su poema, afirma: «It has been the aim of this author to be the romantic poet of modern Spain.» Ya sabemos que esta contradicción podía depender de la adopción o rechazo de una terminología literaria que, si era general en otros países, no había sido aceptada en

Inglaterra, donde hasta fines del siglo XIX se estuvo hablando de sus poetas románticos solamente bajo la denominación de lakistas (Coleridge, Wordsworth) o satánicos (Byron, Shelley). Y también por creer que la literatura inglesa constituía algo independiente al margen de las escuelas y tendencias dominantes en Europa. Queda, de todos modos, por saber qué motivos pudo tener Alcalá Galiano para hacer de *El moro expósito* una obra romántica en la revista inglesa y no en el prólogo español, que es donde habría tenido más justificación, como parecen indicarlo las novedades que señala en el poema. Termina diciendo que:

El poeta ha querido empeñar la curiosidad del lector, acomodar su estilo al argumento y adaptarlo a las personas que hablan; dibujar y colorear sus cuadros tal como él los concibe; describir objetos que son, fueron o pueden ser reales; conservar aun en lo ideal las facciones naturales que dan a las cosas imaginarias apariencia de ciertas. Y, por último, seguir los impulsos propios, obedecer las inspiraciones espontáneas y hacer no lo que han hecho, sino del modo que lo han hecho los célebres ingenios extranjeros del presente.

Alcalá Galiano se figuró que su prólogo sería por lo atrevido, ya que no por lo certero, objeto de airadas reconvenciones, que no podrían menos de resultar beneficiosas al remover las estancadas aguas de la crítica literaria española<sup>69</sup>. Se equivocó totalmente; el prólogo no despertó el menor interés, ni suscitó polémica alguna; cayó simplemente en el vacío.

Varias pudieron ser las causas de tal silencio, dejando aparte la situación de España en 1834. En primer término, Alcalá Galiano había arrebatado a los españoles el único romanticismo nacional que conocían: el romanticismo del pasado, el del teatro del Siglo de Oro. Todo lo que habían dicho Boehl y Durán resultaba, pues, superfluo; ni Lope ni Calderón eran románticos. El único romanticismo verdadero era el del presente. Por otra parte, los escritores contemporáneos que Alcalá Galiano mencionaba no sólo eran extranjeros, principalmente ingleses, sino desconocidos, con la excepción de Walter Scott y Byron. ¿Qué interés ni qué polémica podía suscitarse

<sup>69</sup> *Literatura española. Siglo XIX*, pág. 129.

en torno a un texto que era letra muerta para la mayoría de los lectores españoles?

Otro falso profeta fue Vicente Salvá. El editor de *El moro expósito* suponía que por su importancia y originalidad la obra habría de tener larga y pronta descendencia en las letras españolas. No hubo tal. Los temas histórico-legendarios medievales fueron muy aprovechados, pero dándoles forma dramática o novelesca.

Por lo que se refiere a la recepción de la obra, sabemos que en septiembre de 1834, o sea, no muchos meses después de publicada, el *Diario del Comercio* aseguraba que el poema de Rivas estaba a punto de ser tan olvidado como *El Bernardo* de Balbuena<sup>70</sup>. Bien es verdad que el *Diario del Comercio* era conocido por su hostilidad a todo lo romántico. De todos modos, *El moro expósito* apenas fue objeto de comentario en los periódicos. Fuera de dos reseñas tardías y sin importancia<sup>71</sup>, todo se reduce a la *Revista Española* de Madrid<sup>72</sup>. Para el incógnito crítico, la obra era «una composición esencialmente romántica» por haberse permitido el poeta toda suerte de licencias y atrevidas innovaciones, particularmente «en el lenguaje y el estilo». Después de elogiar el desarrollo de la acción y el carácter de los personajes, termina diciendo:

No habiendo en su poema ninguna de las creaciones estafalarias, séanos lícito decirlo así, de las imaginaciones fantástico-románticas, ninguno de aquellos héroes sin verdad escondidos entre misterios inexplicables y envueltos en una atmósfera nebulosa, se querrá deducir acaso que la obra del señor Saavedra pertenece al clasicismo. No es así; los rígidos sectarios de Horacio y Boileau la repudiarán casi en su totalidad, calificándola de bastarda y monstruosa.

Hasta Enrique Gil, ocho años más tarde, nadie volvió a hablar del poema.

<sup>70</sup> G. Bounagol: *Angel de Saavedra, duque de Rivas*. Toulouse, 1826, pág. 332.

<sup>71</sup> La de R. H. y S. (probablemente Rafael Húmara y Salamanca, como supone Marrast) en *El Observador* (4 de septiembre) y otra anónima en *El mensajero de las Cortes* (15 de septiembre), atribuida sin fundamento a Alcalá Galiano.

<sup>72</sup> El 23 y 24 de mayo de 1834, apud E. A. Peers: «*The moro expósito and Spanish romanticism*», *Studies in Philology*, XIX, 1922, páginas 308-316.

En España, mas no en el extranjero, Ferdinand Wolf, el hispanista alemán, hizo una crítica muy favorable<sup>73</sup>. Equivocándose no menos que Salvá y Alcalá Galiano, Wolf pensaba que el poema y los romances que componían el conjunto editado en París abrían un nuevo camino a la poesía moderna española, sobre la que habrían de ejercer considerable influjo.

Hasta ahora, según él, los españoles han permanecido casi al margen del poderoso movimiento provocado en la literatura moderna europea por la crítica alemana. El duque de Rivas ha sido el primero que se ha atrevido a sacudir la férula del clasicismo francés, y a él le corresponde el mérito de haber dado a conocer a sus compatriotas lo que desde hacía tiempo les pertenecía en alto grado: el romanticismo (*Romantik*) con el pseudorromanticismo (*Romanticismus*) cultivado en fecha reciente sobre todo los franceses, que hace consistir lo romántico en una simple negación de lo clásico —dice Wolf coincidiendo con Alcalá Galiano en el prólogo a *El moro expósito*—. La oposición de lo romántico frente a lo clásico sólo es válida si con ello diferenciamos la poesía popular de la poesía docta imitadora de los antiguos.

El asunto del poema no está desarrollado siguiendo las reglas que se enseñan en las escuelas, sino de acuerdo con el arte de la novela (Walter Scott). La épica era lo propio de otras edades heroicas y juveniles. La épica moderna es la novela. Si el autor —termina diciendo Wolff antes de entrar en una larga digresión sobre los romanos— no siempre logra su propósito, si peca de verbosidad y queriendo ser natural cae en lo trivial y prosaico, el conjunto de *El moro expósito* no deja de mostrar al verdadero poeta, que nos resarce con primorosas descripciones, situaciones sorprendentes, caracteres bien trazados e interés sostenido.

### Don Alvaro

*El Moro expósito* se publicó en París a principios de 1834, cuando Angel Saavedra regresaba a España al cabo de unos

<sup>73</sup> *Jahrbücher für Wissenschaftliche Kritik*, octubre 1835, págs. 563-567 y 570-575.

diez años de emigración, de los cuales había permanecido casi cuatro en Francia. Allí escribió también un drama, *Don Alvaro o la fuerza del sino*, que tradujo al francés Alcalá Galiano con el propósito de representarlo en París, tal como había hecho Martínez de la Rosa con *Aben Humeya*. Mas la obra, en la versión que conocemos, no se estrenó hasta 1835 en Madrid.

Localizada en Sevilla, la escena inicial representa, según acotación del autor,

la entrada del antiguo puente de barcas de Triana, el que estará practicable a la derecha. En primer término, al mismo lado, un aguaducho o barraca de tablas y lonas, con un letrero que diga: «Agua de Tomares.» Dentro habrá un mostrador rústico con cuatro grandes cántaros, macetas de flores, vasos, un anafre con una cafetera de hojalata y una bandeja con azucarillos. Delante del aguaducho habrá bancos de pino. Al fondo se descubrirá de lejos parte del arrabal de Triana, la huerta de los Remedios con sus altos cipreses, el río y varios barcos en él, con flámulas y gallardetes. A la izquierda se verá en lontananza la Alameda.

En este modestísimo establecimiento, al caer de la tarde, se encuentran —formando un cuadro de ambiente local al que nada falta— el aguador, tío Paco, un oficial del ejército bebiendo un vaso de agua, Preciosilla templando una guitarra, un majo y dos sevillanos sentados en los bancos, a los que se añade poco después un canónigo. Por la conversación que mantienen estos personajes venimos a saber que don Álvaro el indiano es un caballero valiente, rico y buen mozo que había pedido en casamiento a Leonor, hija del marqués de Calatrava; pero que el marqués, lleno de ínfulas nobiliarias, se ha opuesto terminantemente a tal enlace con un desconocido. Pues don Alvaro es un ente misterioso, de cuyo origen nada se sabe, aunque se digan de él mil cosas disparatadas.

En esto, ya anochecido, aparece don Alvaro. Embozado en una capa de seda, con un gran sombrero blanco, botines y espuelas, cruza lentamente la escena mirando con «dignidad y melancolía» a todos lados, y se va por el puente. Todo en silencio; ni él ni los circunstantes dicen una palabra. Pero cuando se aleja, tras semejante golpe teatral, empiezan las conjeturas. Hay quien supone que va al Aljarafe, finca donde el marqués tiene recluida a su hija; el aguador observa que mientras otras



tardes un criado de don Alvaro se le adelantaba llevando dos caballos, hoy había pasado también, pero con tres caballos. Detalle sospechoso para el canónigo, y por ello se dispone a dar aviso a su amigo el marqués de Calatrava.

En la escena siguiente cambia el lugar de la acción, y a la prosa sucede el verso. Estamos en las inmediaciones de Sevilla, en una finca del marqués, que acompaña a su hija Leonor a sus habitaciones con palabras de gran afecto. Al quedar sola Leonor con su criada y viendo a ésta preparar las maletas para la proyectada fuga de don Alvaro, vacila y se arrepiente; ni la llegada de don Alvaro, que entra por el balcón, ni sus promesas de casamiento inmediato allí cerca en San Juan de Aznalfarache acaban de decidirla. Y cuando al fin se resuelve a seguir al amante, he aquí que los sorprende el marqués. La tempestuosa escena que sigue acaba trágicamente. Don Alvaro, defendiendo la inocencia de Leonor, está dispuesto a morir a manos de su padre, ante el cual se arrodilla desarmado; pero al tirar al suelo la pistola que llevaba, se dispara y mata al marqués. (Recordemos a Mudarra matando en la oscuridad, sin saberlo, al padre de su amada.)

La jornada segunda empieza como la primera, con un cuadro pintoresco en el mesón de Hornachuelos para acabar solemnemente y gravemente a las puertas de un convento. Otra vez la estética del contraste. El mesonero y el alcalde del lugar sentados junto al fuego; la mesonera cocinando; el tío Trabuco tendido sobre sus jaldas; un arriero cribando cebada; otro bailando seguidillas con mozos y mozas del pueblo, y un estudiante cantando y tocando la guitarra. La mesonera sirve la sartén del bacalao y el gazpacho, y la bota pasa de unos a otros mientras el dicharachero y entrometido estudiante quiere sonsacar inútilmente al tío Trabuco y la mesonera quién es el viajero que llegó hace poco y se encerró sin más en su cuarto. Por el estudiante sabemos que los dos hijos del marqués de Calatrava, deseosos de vengarle, van en persecución del matador por diferentes lugares del mundo.

La escena pasa de allí al cercano convento de los Angeles en la escabrosa sierra. Leonor, pues no era otro el incógnito viajero del mesón, consigue que el Padre guardián la deje vivir como penitente en una ermita cercana al convento, donde nadie sabrá de su existencia.

Las jornadas tercera y cuarta transcurren en Italia cuatro años después. Con las tropas españolas estacionadas en Veletri está don Alvaro, que allí es el capitán don Fadrique de Herberos, valiente cual ninguno, aunque más bien por su afán de encontrar pronto la muerte, según dice en un monólogo de corte calderoniano.

Parece, sí, que a medida  
que es más dura y más amarga,  
más extiende, más alarga  
el destino nuestra vida.  
Si nos está concedida  
sólo para padecer,  
y debe muy breve ser  
la del feliz, como en pena  
de que su objeto no llena,  
¡terrible cosa es nacer!  
Al que tranquilo, gozoso  
vive entre aplausos y honores,  
y de inocentes amores  
apura el cáliz sabroso;  
cuando es más fuerte y brioso,  
la muerte sus dichas huella,  
sus venturas atropella;  
y yo, que infelice soy,  
yo, que buscándola voy,  
no puedo encontrar con ella.

A Veletri llega también otro militar español, don Carlos, hijo del marqués de Calatrava, que se oculta igualmente bajo el nombre de Félix de Avendaña; y es don Alvaro quien lo salva generosamente en un momento de peligro. Más tarde don Alvaro, gravemente herido en el campo de batalla, confía en secreto a don Carlos, creyéndose en trance de muerte, el legajo de papeles que guarda en una caja, para que al morir los quemé. Don Carlos entra en sospechas, y aun sin abrir la caja encuentra un retrato de su hermana Leonor. La hora de la venganza ha sonado. Espera, sin embargo, a que don Alvaro convalezca de sus heridas, y entonces, dándose a conocer, lo desafía.

Pero es él quien muere. A don Alvaro lo detienen inmediatamente por haber desobedecido las rigurosas órdenes con-

tra el duelo dadas por el rey. Y ya espera resignado, tras tantos embates de su adversa fortuna, acabar en el patíbulo, cuando el enemigo penetra por sorpresa en Veletri sembrando el desorden y provocando la fuga de sus guardianes. Don Alvaro sale dispuesto a luchar, pero haciendo el voto de renunciar al mundo si sobrevive.

La quinta y última jornada nos sitúa otra vez en el convento de los Angeles, y empieza cómicamente con el hermano Melitón repartiendo la sopa del convento a los pedigüños, que le hacen perder la poca paciencia que tiene. Pero pronto cambia el tono y el estilo. Un caballero, don Alfonso, segundo hijo del marqués de Calatrava, el que salió para Lima en busca del matador de su padre, llega preguntando por el padre Rafael. Cuatro años han transcurrido desde que don Alvaro habita el convento transformado en el padre Rafael. Don Alfonso se da a conocer y pareciéndole indigno matar a un franciscano inerte, ofrece a su adversario una de las dos espadas que lleva. Mas como don Alvaro, humilde y arrepentido, se niega a combatir, don Alfonso lo insulta y abofetea. Con lo que despierta su furia, y ambos salen precipitadamente para batirse en lugar apartado, yendo a parar precisamente junto a la ermita donde está Leonor. Antes, sin embargo, de cruzar las espadas don Alfonso le hace saber a don Alvaro que conoce el secreto de su nacimiento, desconocido hasta ahora para el espectador. Don Alvaro es hijo de un virrey que planeó convertir su virreinato en imperio casándose con la última heredera de los Incas, por lo que una y otro fueron condenados a suplicio infame, convertido a poco en prisión perpetua. Y aún hay más, que ni el propio don Alvaro sabía; el rey acaba de conceder su perdón a los padres, que andan ahora en busca de su heredero. La noticia turba y entenece a don Alvaro, que ve todavía la posibilidad de una reparación; pero don Alfonso, inflexible y rencoroso, desvanece su esperanza acusándole de mestizo y traidor. Esto basta para desesperar a don Alvaro. Toma su espada, combaten y cae herido don Alfonso, el cual, viéndose morir, pide confesión, y como don Alvaro no puede dársela manchado como está de sangre, llama a la ermita y ve sobrecogido aparecer a Leonor. El moribundo hermano, imaginando que su hermana estaba allí en compañía de su seductor, aún tiene energía para herirla de muerte. Tras un largo silencio, mien-

tras la tormenta que se inició en las últimas escenas se hace más fuerte, y la comunidad religiosa se acerca lentamente cantando el Miserere, don Alvaro huye hacia la montaña y se precipita desde lo alto.

Una vez más, y ahora explícitamente en el título de la obra, la fuerza del sino aparece como tema fundamental. El destino adverso impide la felicidad de don Alvaro interponiendo en su camino obstáculos y accidentes fortuitos que acabarán llevándole al suicidio. Pero también, como en *El moro expósito*, el tema de la venganza unido al del honor. Son los hijos del marqués de Calatrava los que mueven la acción dramática indirecta o directamente. La huida de Leonor, el encuentro de don Carlos con don Alvaro, la llegada de don Alfonso al convento, no para vengar la muerte del padre sino más bien para lavar con sangre la mancha que la seducción y huida de la hermana han hecho caer sobre la familia.

El argumento de *Don Alvaro* dijo Rivas haberlo recogido en su niñez de la tradición oral, pero como otras obras del autor ésta presenta variadas reminiscencias literarias. Y sobre todo grandes semejanzas, no atribuibles a coincidencia ni al azar, con *Les âmes du Purgatoire*, narración en prosa de Prosper Mérimée, en donde el hermano de la mujer seducida e hijo del padre asesinado se presenta a don Juan, ya convertido en monje, y le ofrece una de las dos espadas que lleva para batirse. Ahora bien, la obra de Mérimée apareció en la *Revue de Deux Mondes* el 15 de agosto de 1834, y *Don Alvaro* no se representó en Madrid hasta el 22 de marzo de 1835. Pero la primera versión de su drama la había redactado Rivas, según parece, entre 1832 y 1833, y es posible que la diera a conocer al escritor francés. A mediados de 1833 Mérimée, secretario particular del ministro del Interior, decía recomendando al refugiado español Angel de Saavedra: «Il est poète et peintre. Il travaille maintenant à un poème sur les Enfants de Lara dont je connais plusieurs morceaux très remarquables»<sup>74</sup>. Si el poeta español le hizo ver a Mérimée varias partes por lo menos de *El moro expósito*, no es improbable que hiciera lo mismo con *Don Alvaro*. Ni tampoco sería de extrañar que a la atención

<sup>74</sup> Manuel Núñez de Arenas: «El duque de Rivas, protegido por Mérimée», *Revista de Filología Española*, XV, 1928, pág. 395.

de Rivas entregándole una obra manuscrita, correspondiera Mérimée poniendo en sus manos otra suya. *¿Les ames du Purgatoire?* ¿Quién de los dos escritores fue el deudor? <sup>75</sup>.

Las noticias que tenemos sobre la representación de *Don Alvaro* concuerdan por lo menos en que buena parte del público acogió la obra desfavorablemente <sup>76</sup>. El conde de Campo Alange, en un artículo que le dedicó en *El Artista*, no echa la culpa del poco éxito a la presentación escénica ni a los actores, sino al público, siempre el mismo, siempre hostil a toda innovación verdadera, y sólo satisfecho con las piececillas de Scribe o los melodramas de Ducange <sup>77</sup>.

La frecuencia de homicidios en la escena, el suicidio final, notas propias del romanticismo «exagerado», como entonces se decía, no podían sorprender a quienes aplaudían los más truculentos melodramas o gustaban de la tragedia clásica, tan llena de horrores como el drama romántico. Sin embargo, lo que se aceptaba en unos casos no parecía bien en otros. Ahora bien, aplaudido o no por el público, es lo cierto que *Don Alvaro*, por su singularidad, «ha debido llamar la atención y la ha llamado fuertemente».

Así dice Leopoldo Augusto de Cueto en las mismas páginas de *El Artista* <sup>78</sup>. En su examen de la obra, Cueto destaca las primeras escenas del acto primero y del segundo, y por si alguien pensara que las elogia con sobrada vehemencia, hace saber

que escribimos desde Sevilla, y que siempre que bebemos a la entrada del puente de Triana el *agua de Tamares*, siempre que entramos en algún mesón andaluz, vemos representar por los actores de la naturaleza una parte del *Don Alvaro*.

Curiosa alabanza de una obra maestra romántica por lo que tiene de realista.

<sup>75</sup> Estudia la cuestión en detalle François Caravaca: «Mérimée dans *Les ames du Purgatoire* plagiat-t-il le *Don Alvaro* du Duc de Rivas?», *Les Langues Modernes*, 1961, págs. 170-187 y 497-516. Es raro que en este trabajo no se mencione el artículo de Núñez de Arenas.

<sup>76</sup> E. Allison Peers: *Angel de Saavedra, duque de Rivas*, págs. 69-80.

<sup>77</sup> I, págs. 153-156.

<sup>78</sup> III, págs. 106-108 y 110-114.

Otras cosas elogia el crítico, la felicidad tanto del tono serio como del jocoso, los dos soliloquios, la naturalidad del diálogo, la pintura de los caracteres, para terminar afirmando que «el final del drama, altamente romántico, es de un gusto nuevo y de un efecto extraordinario».

Cueto coloca a Rivas en «el primer rango de los pintores de la baja sociedad», y lo equipara por su brillantez y atrevimiento con el poeta inglés George Crabbe, a quien había mencionado Alcalá Galiano en el prólogo al *Moro expósito* como «pintor del hombre social de las clases ínfimas». La mención de Galiano y la relación personal existente entre el poeta español y su crítico (Rivas estaba casado con una hermana de Cueto) hacen pensar que pudo conocer la poesía de Crabbe, aunque para trazar cuadros de las clases bajas de la sociedad le bastaba Victor Hugo como modelo.

Entre Victor Hugo, efectivamente, y Calderón oscila el drama de Rivas, con elementos de varia procedencia como el sino adverso, el amor en choque con el prejuicio social, el honor y la venganza, el suicidio. Después de *La Celestina*, en las grandes obras del teatro español del Siglo de Oro el suicidio no existe salvo rara excepción. Lo impedía la ortodoxia católica, que conduce a la salvación o exige la condenación, mas no por voluntad propia. El individuo que altera deliberadamente el orden establecido, condena implícitamente a su Creador y pone en duda su justicia. No hay tragedia propiamente dicha en Lope o Calderón, ni su época pudo ser propicia para una renovación de la tragedia antigua en España.

Es de observar, sin embargo, que el antirreligioso final de don Alvaro no obedece a ninguna convicción del personaje acerca de la vida humana. A la desesperación que le impulsa a actuar de tal manera, contribuye por parte de otros un sentido del honor no exento de prejuicios —don Alvaro es un mestizo— que exige la venganza, y que no es más cristiano que el suicidio. Rivas, español de su tiempo, no habría hecho sino condenar una creencia que aunque muy arraigada en la sociedad española, repugnaba seguramente a su conciencia religiosa.

El final espectacular de don Alvaro en medio de una tormenta y entre cánticos religiosos fue presa fácil para quienes ridiculizaron al romanticismo. Pero si el efectismo teatral favorecía la caricatura, favoreció igualmente su transformación



en ópera. Es lo que hizo Verdi en *La forza del destino*. Melodrama y ópera apuntan más de un vez en el drama romántico español, como en el francés.

### *Romances históricos*

Desde su regreso a España, Angel de Saavedra, heredero a poco de llegar del ducado de Rivas por fallecimiento de su hermano mayor, alcanzó singulares preeminencias en la vida literaria, social y política: presidente del Ateneo de Madrid, académico de la Lengua, ministro. No todas reconocidas por igual. Autor aplaudido en el teatro, se sorprende al verse silbado en las Cortes como ministro del gabinete Istúriz en mayo de 1836, que el golpe de la Granja echará por tierra en el mes de agosto. Rivas, protegido por el embajador británico, huye a Portugal y Gibraltar para no regresar hasta un año más tarde. La suerte del exaltado Saavedra de 1823, que aún en 1834 era considerado como jefe de la oposición, va a ser ahora la del partido moderado, y el triunfo progresista el principio de su desencanto liberal. No formó parte, sin embargo, de la emigración de 1840. Retirado en su palacio de Sevilla, escribió versos que luego recitaba en aquellas apacibles veladas familiares descritas por Zorrilla en sus recuerdos de vejez.

Entre las composiciones sevillanas figura la titulada «Lamentación», donde llora las desdichas de la patria; mas no la guerra civil, apenas terminada, sino la anarquía social, los motines populares, los excesos de la libertad. El anticlerical de antaño pide ahora mesiánicamente un salvador de España en defensa de los supremos símbolos del tradicionalismo: el trono y el altar. El patriota que al terminar la guerra de la independencia había exclamado.

Excelsa España,  
goza, goza feliz tantos laureles.

ahora no puede menos de lamentar la inutilidad del triunfo:

eternos soles de radiante gloria  
coronaron la reina de ambos mundos,  
mas, ¡ay!, aquella espléndida victoria  
sólo le dio laureles infecundos.

El desengaño de Rivas sólo en esta ocasión se expresa en tono elegíaco. La reacción más frecuente es la satírica, como en el soneto titulado «Un buen consejo»:

Con voz aguardentosa garla y grita  
 contra todo gobierno, sea el que fuere.  
 Llama a todo acreedor que te pidiere  
 servil, carlino, feota, jesuita.  
 De un diputado furibundo imita  
 la frase y ademán. Y si se urdiere  
 algún motín, al punto en él te ingiere  
 y a incendiar y a matar la turba incita.  
 Lleva bigote luengo, sucio y cano;  
 un sablecillo, una levita rota,  
 bien de realista, bien de miliciano.  
 De nada razonable entiendas jota,  
 vivas da ronco al pueblo soberano,  
 y serás eminente patriota.

Si años antes, en *El moro expósito*, el patriota era quien todo lo sacrificaba por la patria, ahora lo vemos convertido en un simple alborotador callejero. El léxico patriótico de principios de siglo ha entrado en su curva descendente. Bretón de los Herreros adopta o inventa el verbo «patriotear», y el propio Rivas parece ser uno de los primeros en acuñar el despectivo «patriotero». El soneto «Receta segura para llegar a primer ministro» termina así:

Escribe en un periódico cualquiera,  
 de opiniones extremas sé el atlante,  
 y ensaya tu elocuencia reventante  
 en el café o en junta patriotera.

Estamos ya a gran distancia de la primera generación liberal. Quintana no hubiera podido pasar como Rivas de la gravedad elegíaca a la hiriente burla de la sátira. Entre otras cosas por impedírsele su propio concepto de la literatura.

De ti aprendí [dice en la dedicatoria de sus poesías a Cienfuegos] a no hacer de la literatura un instrumento de opresión y de servidumbre; a no degradar jamás ni con la adulación ni con la sátira la noble profesión de escribir; a manejar y respetar la poesía como un don



que el cielo dispensa a los hombres para que se perfeccionen y se amen y no para que se destrocen y corrompan.

La reacción de Rivas no es solamente la de un conservador ante el motín popular y la demagogia patrioterá; hay en ella también desdén aristocrático frente a la nueva clase media que irrumpía entonces en la vida pública y aspiraba a elevarse socialmente:

Detesta Pero Antón la aristocracia  
y títulos y bandas escarnece,  
pues diz que sólo la virtud merece  
en el aprecio de los libres gracia.  
Mas luego que con arte y eficacia  
en la Bolsa o garito se enriquece,  
y con poca vergüenza medra y crece,  
subiéndose a mayores con su audacia,  
ya a su alma la virtud no satisface,  
ni aun del tesoro el brillo y el provecho;  
y en bajezas e intrigas se deshace  
hasta esmaltar blasones en su techo:  
ser marqués, atrapar un alto enlace  
y ornar con cintas el villano pecho.

Ante el desvanecimiento de sus ilusiones, ni siquiera Rivas podía satisfacerse con el sarcasmo. Si cada paso en la España revolucionaria contemporánea señalaba para él un nuevo hundimiento, al menos cabía volver los ojos al pasado, por infructuosa que hubiera sido su grandeza. Así, de 1838 a 1840, escribe nuevos romances históricos, y al año siguiente los publica con otros anteriores. Y allí están, formando un romancero patriótico, el viejo temple español, la lealtad castellana, los triunfos militares, las glorias todas de la España que fue, ofreciendo compensación al abatido espíritu de su autor.

Esta nota de exaltación patriótica es la dominante. Sirva de muestra el romance «La victoria de Pavía», en el que Rivas no escatima la hipérbole, tan frecuente en su obra, para entonar un canto al triunfo militar que hizo caer prisionero de los españoles al rey de Francia Francisco I.

Pero el romance no queda reducido a la narración del acontecimiento sucedido en el siglo XVI; concluye con un detalle

de tiempos muy posteriores, detalle que permite a Rivas, según su costumbre, interponerse personalmente en la narración y dar por otra parte permanencia, aun en horas de abatimiento, a las glorias españolas. El romance termina así, refiriéndose a la espada de Francisco I que, sacada de la armería real, fue devuelta a los franceses poco antes del 2 de mayo de 1808.

Harto indignado, aunque joven,  
esta espada escolté yo,  
cuando a Murat la entregaron  
en infame procesión.  
Pero si llevó la espada,  
la gloria eterna quedó,  
más durable que en acero  
de la alta fama en la voz.  
Y en vez de tal prenda, España  
supo añadir, ¡vive Dios!,  
al gran nombre de Pavía  
el de Bailén, que es mayor.

Y fue probablemente el romance titulado «Bailén» el último que compuso para completar esta corona patriótica de la España triunfante en días mejores<sup>79</sup>.

La obra de Rivas lleva un prólogo suyo en que hace una breve historia del romance, desde los antiguos y los de la época de Lope y Góngora hasta que después de Quevedo «fueron entregados al brazo seglar de los meros versificadores y de los copleros vergonzantes», en cuyas manos murió. Sin que bastaran a resucitarlo los elogios de Luzán y el ejemplo de Meléndez. Rivas se sorprende de que en su propio tiempo no haya renacido, pues

buscándose en los tiempos feudales y en los siglos caballerescos los asuntos y el colorido de la poesía actual, ningún otro metro podía encontrarse más a propósito como castizo y original; como nacido en la época misma de los héroes que ahora se celebran; como depósito de esos matices mismos que hoy se buscan con tanto empeño, y como el más adecuado, en fin, por su sencillez, facilidad y soltura, a

<sup>79</sup> Está fechado el 3 de agosto de 1839 en la *Revista de Madrid*, 2.ª serie, tomo II, págs. 328-340.

todos los tonos de la poesía, y por tanto a los atrevidos, variados y desiguales vuelos del romanticismo.

Más extraño encuentra todavía Rivas que entre sus contemporáneos haya literatos que proscriban el romance como indigno del Parnaso español y como metro despreciable y chabacano. Pase que un extranjero como Schlegel se haya equivocado en este respecto; pero es mucho más grave «que lo hayan seguido y reforzado escritores nacionales y no ignorantes, por cierto, de nuestra literatura». Rivas no menciona a Hermsilla, pero alude a continuación a su *Arte de hablar en prosa y verso* con estas palabras: «En una obra elemental, que anda de real orden en manos de la juventud, se deprime hasta con encono y se ridiculiza hasta con pueril acritud el romance octosílabo castellano, como indigno de la poesía alta, noble y sublime»<sup>80</sup>.

En una reseña crítica muy certera ya indicó Enrique Gil y Carrasco que el duque de Rivas no necesitaba de tales argumentos para reivindicar al romance; la mejor manera de dementir a Hermsilla la ofrecían sus propios romances históricos. Enrique Gil los elogia por la variedad de temas, de figuras animadas, de vivas descripciones, de afectos verdaderos, de rasgos atrevidos, y particularmente por recorrer «los diversos tonos del sentimiento con pinceladas llenas de atrevimiento y con hermosos golpes de claro oscuro». Y escoge el retrato de Felipe II en «Una noche de Madrid en 1578», trazado sobre el cuadro de Pantoja, que «parece que ha saltado del lienzo cobrando cuerpo y vida», en vez del más conocido de Carlos V en «El castellano leal», imitando el famoso cuadro de Tiziano.

Gracias a Rivas principalmente el romance narrativo volvió a adquirir su perdida dignidad. Y éste es quizá un de los pocos logros del romanticismo como restaurador de viejas formas literarias españolas.

Los Romances históricos del duque de Rivas no fueron la única manifestación literaria de su patriotismo aristocratizante y tradicionalista. Varias de las obras dramáticas que escribió en Sevilla de 1840 a 1842 acusan el mismo desengaño liberal y tienen la misma motivación.

<sup>80</sup> Hermsilla decía allí: «Aunque venga a escribirle el mismo Apolo, no le puede quitar ni la medida, ni el corte, ni el ritmo, ni el aire, ni el sonsonete de jácara», II, 1826, pág. 182.

*Solaces de un prisionero o Tres noches de Madrid*, cuya acción transcurre en 1525, es una comedia de capa y espada como en los buenos tiempos de Calderón, con dueñas y graciosos, con embozados y rondas nocturnas, desafíos, puertas falsas, damas y caballeros enamorados; sólo que éstos son de muy alta alcurnia. Uno de ellos, Francisco I de Francia, que, prisionero en Madrid, sale ocultamente por las noches para ver a doña Leonor, sin decirle quién es, y volver a su prisión antes de que amanezca. El otro es nada menos que el joven emperador Carlos V, que ocultando también su personalidad corteja a Elvira, prima de Leonor. Una noche coinciden los dos galanes en la calle, surgen las celosas sospechas, y ya están el rey de Francia y el de España cruzando como valientes sus espadas. Al final se descubre quién es cada uno de ellos para satisfacción de todos, excepto de Leonor, enamorada más románticamente que su prima.

Pocas obras modernas, sin excluir las de Zorrilla, se acercan más que ésta a las del teatro español del siglo xvii. Apartando su mirada del ingrato presente, diríase que Rivas se sintió tan identificado con el arte dramático de aquella gloriosa época que no le costó esfuerzo alguno hacerlo revivir por un momento. Ya no más cinco jornadas, como *Don Alvaro*, sino tres. Todo con versificación tradicional, sin mezcla de prosa. Clasicismo, romanticismo, «misión del poeta», son cosas, como el mismo autor asegura, que ya no le importan.

*La morisca de Alajuar* ofrece otro ejemplo del conservatismo aristocratizante de Rivas en esta época. El mundo mahometano español ya no está visto con la tolerancia que resalta en *El moro expósito*. Aquí se justifica la expulsión de los moriscos, que aparecen en tratos con Francia y el Imperio otomano para rebelarse y dominar a España.

La acción de *El crisol de la lealtad*, comedia en tres jornadas, como las dos anteriores, se desarrolla en Zaragoza y sus cercanías en 1163. Inspirada en una obra de Ruiz de Alarcón, sin que falten reminiscencias del teatro francés contemporáneo.

Don Lope de Azagra se hace pasar por el rey don Alfonso de Aragón, muerto en la batalla de Fraga. Varios nobles se rebelan para devolverle el trono, ocupado por una sobrina de don Alfonso. Uno de los defensores de la reina, Pedro López de Azagra, cae prisionero del impostor, que resulta ser su pa-

dre. Confiesa entonces la verdad de la usurpación a la que fue inducido por un monje griego; pero su hijo lo rechaza por la mancha de deslealtad que ha echado sobre su sangre y logra después fugarse. Al fin el castillo de Atarés se rinde y don Lope queda preso. La reina otorga un indulto general, mientras en la prisión de la Aljafería don Lope, arrepentido, muere en brazos de su hijo. Este, después de matar al monje griego causante de la usurpación, pide a la reina que le castigue a él mismo como hijo de traidor y homicida, pero la reina le perdona por haber vencido los más tiránicos afectos en el crisol de su lealtad.

Junto al conflicto dramático de don Pedro entre su amor de hijo y su lealtad, hay también el de la reina entre su dignidad y su amor por don Pedro. Pero indudablemente lo que Rivas quiso ensalzar fue la lealtad al trono en una época como la suya de frecuente insubordinación por parte de quienes, como los militares, tenían el deber de ser leales. ¿Y qué otra cosa sino una usurpación podía ser para Rivas la regencia de Espartero?

En nada se parece a las obras anteriores *El desengaño en un sueño* (1842), drama fantástico en cuatro actos, nunca representado, cuyo protagonista, el joven Lisardo, vive en un islote desierto, sin más compañía que la de su padre, Marcolán, viejo mago. Y como Lisardo, agitado impetuosamente por la ambición, quiere romper su aislamiento y lanzarse al mundo en pos del amor, del poder, de la riqueza y de la fama, el padre, haciendo uso de sus artes mágicas, lo adormece mientras vuelan en torno los genios de los amores, de la opulencia y del poder, y se oye también la voz áspera y satánica del mal.

Lisardo, vestido de cazador, se encuentra en un risueño jardín, donde aparece Zora, rústica beldad, cuyo amor le hace feliz, mas sólo por un momento, pues el genio del mal le insinúa que hay otras cosas en el mundo, como la riqueza, que puede alcanzar. No tarda en verse trasladado a un suntuoso palacio, pero su gozo no dura; la misma voz del mal le hace buscar el poderío que aún no tiene. Lo consigue pronto, viéndose aclamado como general victorioso, y llevado a presencia de los reyes. Mas al hincarse de rodillas y verse inferior a ellos, nuevamente crece su ambición. La reina, por su parte, fingiéndose enamorada de él, lo induce a matar al rey y ocupar su trono.

Así sucede en efecto, aunque entonces es cuando empiezan los desengaños para Lisardo viendo la deslealtad de unos y otros, desde los nobles hasta la reina, que en connivencia con su amante trata de envenenarle. Lisardo huye para volver al jardín del principio en el instante que dan sepultura a la infeliz Zora, a la que había abandonado. Desesperado, sólo el demonio acude en su ayuda, pero inútilmente; sus perseguidores dan con él y lo encierran en una oscura prisión para conducirlo luego al patíbulo. Al conjuro de su padre termina el sueño de Lisardo, que ya no piensa más en abandonar el islote en que vive.

Aunque el tema del ambicioso soñador de grandezas que se deshacen pronto al contacto con la realidad, es tan antiguo como universal, la imitación en este caso de *La vida es sueño* de Calderón es evidente. Dice Lisardo al principio de la obra:

¿Es vida, triste de mí,  
es vida, cielos, acaso  
aquesta vida que paso  
con sólo mi padre aquí?  
Si condenado nací,  
y sin esperanza alguna,  
a que este islote mi cuna,  
mi estado, mi único bien  
y mi tumba sea también,  
maldigo yo a la fortuna.

Pero si estos versos no pueden competir con los de Calderón, tampoco el desarrollo dramático ni la caracterización de los personajes son equiparables a los de *La vida es sueño*.

La obra de Rivas contiene hasta en la presentación escenográfica elementos fantásticos ausentes en la de Calderón. Sin embargo, hay algo que las une; precisamente su antirromanticismo. No debió de creerlo así Rivas, pues para él como para muchos otros, desde las lecciones de A. W. Schlegel, *La vida es sueño* era uno de los ejemplos supremos de la literatura romántica en el pasado. Ahora bien, el desengaño de Segismundo no es nada romántico; se funda en la represión de las pasiones. «Reprimamos esta furia, esta ambición», dice al verse otra vez en su encierro. Y el rebelde del primer momento, el que actuó como un bárbaro apenas se vio rey, se transformará en el príncipe que perdona al padre, renuncia sin una queja a Rosaura y

asombra a todos por su discreción y prudencia. Una lección por tanto de cordura como la que quiere dar *El desengaño en un sueño*. Mas este desengaño no corresponde a la desilusión romántica, que en vez de acatar cuerdamente el orden establecido, acaba rebelándose con tal desesperación que puede llegar a la destrucción del propio rebelde, si es que no lo hunde para siempre en dolorosa melancolía. Con *El desengaño en un sueño* Rivas, no menos fiel que Calderón a la moral que le imponía su sentido católico de la vida, se alejaba del romanticismo.

Las últimas producciones poéticas de Rivas, fuera de algunas piezas de circunstancias, son las *Leyendas* que publicó en 1854 («La azucena milagrosa», «Maldonado» y «El aniversario»). Dos notas principalmente las caracterizan, la religiosa y la nacionalista.

La reacción católica que tras la revolución progresista se produjo en la década moderada, agudizada luego por la revolución europea de 1848, es tan visible en estas composiciones de Rivas como en las de otros coetáneos, tanto imaginativas (Zorrilla), como discursivas (Donoso). El elemento maravilloso o inverosímil, que tuvo no pequeña parte en su obra poética desde los comienzos, se acentúa ahora, pero al servicio de la religión, narrando milagros.

Quizá es todavía más acusado el nacionalismo. Rivas no exalta únicamente, con el patriotismo tradicionalista que hemos visto en los romances históricos, las glorias españolas del pasado, sino que al cantar las mismas glorias lo hace agresivamente, con expresiones de gran dureza contra todo adversario del poderío español.

En la leyenda «La azucena milagrosa» (1847) Hernán Cortés es, como en el romance «La buenaventura» (1838), el conquistador que llevó de triunfo en triunfo la cruz de su estandarte desde la vega de Tabasco a las torres de Cholula y los valles de Otumba. Pero ahora ya no lo vemos como víctima de la patria ingrata; lo que el poeta nos presenta es aquella región conquistada un día por el héroe y sojuzgada hoy por una raza de mercaderes,

que a la fe del glorioso Recaredo  
con sus dogmas heréticos insulta.

La arraigada anglofilia del poeta ha desaparecido e Inglaterra se convierte en la pérfida Albión.

La trayectoria del duque de Rivas es constante en su radicalismo, aunque invirtiendo los términos: el liberal exaltado de la juventud se ha convertido en el reaccionario también exaltado de la vejez. Y no sólo políticamente; en sus gustos literarios se produjo asimismo una alteración radical. En 1856, en el prólogo a *La familia de Alameda* de Fernán Caballero, Rivas, en otro tiempo entusiasta admirador de *Notre-Dame de Paris*, se declara en contra de las novelas extranjeras.

El poeta que se había complacido en *El moro expósito* trazando el bullicioso y alegre cuadro de la plebe de Salas al retorno de Gustios de Lara, dice ahora en «El aniversario»:

Aquel grosero bullicio  
y atronadora alegría  
que en las fiestas populares  
nos aturde y nos fastidia;  
y la confusión de gentes  
incultas y poco limpias  
que nos sofoca y estrecha  
y la diversión nos quita.

#### ESCRITORES EN INGLÉS

Los escritores emigrados en Inglaterra y Francia no publicaron solamente en español. Algunos, como Martínez de la Rosa, Maury y Florán, escribieron también, según vimos, en francés. Otros que permanecieron más o menos tiempo en Inglaterra utilizaron el inglés. Entre éstos el más importante fue Blanco White, emigrado voluntario que no volvió a España; luego, a gran distancia, Valentín Llanos y Telesforo de Trueba y Cosío. Mora, Gorostiza, Mendivil y alguno más publicaron artículos en inglés, pero redactados seguramente por ellos en español o francés. No así los artículos de crítica literaria de Alcalá Galiano que ya conocemos.

#### *Blanco White*

Después de establecerse en Inglaterra, Blanco White siguió escribiendo no poco en su lengua nativa. Primero los numero-



sos artículos políticos de *El Español* durante los cuatro años que duró el periódico (1810-1814). Más tarde, prescindiendo de trabajos menores circunstanciales, los ensayos políticos y de crítica literaria que aparecieron en su revista *Variedades o El Mensajero de Londres*, algunos de los cuales fueron examinados en páginas anteriores. Por entonces y al final de su vida aún redactó breves narraciones, alguna que otra poesía y el principio de una novela que quedó inconclusa<sup>81</sup>. De todos modos, la mayor y seguramente la mejor parte de la producción de Blanco está en inglés.

Entre los escritos religiosos destacan la *Evidence against Catholicism* (1825), los *Second travels of an Irishman in search of Religion* (1833), réplica al libro del poeta Thomas Moore que lleva el mismo título, y sobre todo las *Observations on Heresy and Orthodoxy* (1835), exposición de su pensamiento religioso en torno al concepto de herejía. No menos importantes son los ensayos de crítica literaria principalmente que publicó en 1835 y 1836 en la *London and Westminster Review* de John Stuart Mill, y en 1839 en el *Christian Teacher* de los unitarios, sobre Martínez de la Rosa, Crabbe, Godoy, Guizot, Lamb, Shakespeare. A todo lo cual habría que añadir la Autobiografía y otros escritos contenidos en su *Life* póstuma.

Nada de esto fue conocido en España hasta nuestros días<sup>82</sup>. En cambio, de las poesías que compuso en 1825, hubo una, el soneto «Night and Death», publicado sin su permiso en *The Bijou* de 1828, que alcanzó celebridad por haberlo traducido Lista al español, primera de las versiones que hicieron otros españoles e hispanoamericanos hasta Jorge Guillén, además de la traducción al francés de Juan María Maury. Soneto que mereció los más entusiastas elogios por parte de Coleridge en Inglaterra y Menéndez Pelayo en España<sup>83</sup>.

<sup>81</sup> *Luisa de Bustamante o la huérfana española en Inglaterra*, ed. Ignacio Prat, Labor, Barcelona, 1975.

<sup>82</sup> Varias partes de la *Life* y de las *Letters from Spain* bajo el título de *Obra inglesa*. Trad. y prólogo de Juan Goytisolo. Barcelona, Seix Barral, 1974. *Autobiografía*, trad. de Antonio Garnica. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1975.

<sup>83</sup> Vicente Llorens: «Historia de un famoso soneto», *Homenaje a Casaldueiro*. Madrid, Gredos, 1972, págs. 299-313.

Pero la obra que tuvo mayor resonancia y le dio a conocer como escritor inglés de valía fue la titulada *Letters from Spain*, que publicó en 1822 bajo el anagrama de Leucadio Doblado. En su juvenil y combativa *Historia de los heterodoxos españoles* Menéndez Pelayo dijo, prescindiendo de aspectos religiosos:

Si las *Cartas* de Doblado se toman en el concepto de pintura de costumbres españolas, y sobre todo andaluzas del siglo XVIII, no hay elogio digno de ellas. Para el historiador, tal documento es de oro: con Goya y don Ramón de la Cruz completa Blanco el archivo único en que puede buscarse la historia de aquella infeliz centuria [...]. Pero es aún mayor la importancia literaria de las *Letters from Spain*. Nunca, antes de las novelas de Fernán Caballero, han sido pintadas las costumbres andaluzas con tanta frescura y tanto color, con tal mezcla de ingenuidad popular y de delicadeza aristocrática<sup>84</sup>.

Las *Letters from Spain* se componen de una parte descriptiva (Cádiz, la vida sevillana, el día de toros, costumbres y festividades andaluzas) y de otra narrativa e histórica (la fiebre amarilla de 1800, el motín de Aranjuez, el Dos de mayo). Y tanto una como otra tienen un fondo personal autobiográfico. La España que vemos, limitada casi exclusivamente a Andalucía y Madrid, es la que vio y conoció mejor Blanco. Las supuestas cartas están fechadas en los años que corresponden a los sucesos que narra, sucesos de los que fue testigo presencial.

Pero hay algo que a primera vista parece extraño y hasta inoportuno. El capítulo más extenso, la carta tercera, que lleva por título «Formación intelectual y moral de un clérigo español», es su autobiografía religiosa, la apenas velada confesión que pone en labios de su *alter ego* el sacerdote Leandro.

Decididamente Blanco no pretendió escribir una guía pintoresca con descripciones de lugares y monumentos; el que quiera, dice él mismo, puede utilizar para ello a Townsed o a otros viajeros. Tampoco es un simple costumbrista que quiere trazar cuadros de la vida española. No le faltaban ciertamente dotes de observador, sensibilidad ni agudeza. Pero Blanco era un hombre de pensamiento con preocupaciones religiosas y morales, y

<sup>84</sup> 2.ª ed., VII, 1932, pág. 192.

pocas veces sus observaciones sobre los detalles más pequeños o curiosos de la realidad española dejan de ir acompañados de un comentario o digresión general.

A Blanco, como a Voltaire, le importaba tanto el *esprit* como *les moeurs* de la nación. El que quiera conocer verdaderamente el carácter de mi país —llega a decirnos— tiene que conocer el de su religión. El fondo, pues, autobiográfico, la confesión religiosa de donde arrancan las *Letters* no es un aditamento postizo; en cierto modo es lo que viene a dar unidad a la obra. Y si la religión ocupa tanto espacio es porque, a juicio del autor, impregnaba innumerables aspectos de la vida española, aun los más alejados en apariencia de toda religiosidad.

Se trata de una confesión, mas no rousseauiana:

No poseo [declara Blanco al principio de la Carta tercera] el cinismo intelectual que me permitiría, como a Rousseau, exponer mi corazón desnudo a la mirada de los demás. No tengo tampoco su odiosa y desgraciada propensión a expresarme con afectada franqueza ni con su cautivadora elocuencia; y como he de vencer no pequeñas resistencias por mi parte y el sentimiento del decoro para decidirme a escribir un relato que concierne a mi entendimiento y mi corazón, tengo algún motivo para creer que lo emprendo impulsado por un sincero deseo de ser útil a los demás.

El sentimiento del decoro podrá ser un obstáculo para cualquier confesión total y sincera, si es que tal cosa existe, pero no hay duda de que lo tuvo Blanco. Rousseau era esencialmente un «plebeyo» que prescindía sin recato de consideraciones sociales; de ahí su novedad. Blanco, en cambio, con todo su espíritu crítico, es un caballero sevillano que en medio de sus rebeldías procede siempre con mucha circunspección.

Aunque no conociéramos la vida de Blanco White e igno-  
rásemos que Leucadio Doblado es anagrama de su nombre, no podría haber la menor duda de que el autor de las *Letters from Spain* fue un sevillano profundamente encariñado con su ciudad natal; la España que describe es, más que andaluza, sevillana. Pero las *Cartas* son al mismo tiempo la obra de quien ya en una ocasión, antes de expatriarse definitivamente, huyó de Sevilla. Y este sevillano, firmemente decidido a no volver, es el que ahora desde Londres vuelve con el recuerdo a su lugar de origen. Evocándolo con el amor del desterrado, como hará

poco después en *El alcázar de Sevilla*. Los objetos que contempla imaginativamente adquieren nuevo valor y nuevos matices por ser inasequibles.

No son pocas las páginas divertidas de las *Letters*, como las que describen el baile de Olvera o algunas referentes a la corte de Carlos IV; pero el propósito de Blanco no es trazar cuadros pintorescos o satíricos. En la parte que trata de los «pretendientes» en Madrid, al principio de la carta undécima, vemos las diferentes clases de aspirantes a puestos oficiales, los procedimientos de que se valen para obtenerlos, las frecuentes arbitrariedades en la concesión, y la degradación consiguiente. Pero en medio de tal cuadro, Blanco hace una pausa para mostrarnos que no todo era vicio y corrupción en la España de Godoy, y nos presenta con su propio nombre al director de la Deuda Pública, don Manuel Sixto Espinosa, el alto funcionario inteligente y capaz, cumplidor estricto de su deber, inaccesible a influencias, ejemplar en su conducta privada, modesto y sencillo en todos los actos de su vida. La silueta de Espinosa no aparece allí para señalar una excepción a la regla. Es otra figura —como la de Arjona, la de Sotelo, y a más altura las de Meléndez y Jovellanos— que ejemplifica lo que en este aspecto pensaba Blanco sobre España. Los fallos, la ineficiencia, el atraso intelectual del país, no se debían al carácter de los españoles ni a ninguna especie de inferioridad, sino al sistema político y social en que tenían que vivir; sistema nocivo precisamente porque no permite sino en muy contados casos el desarrollo de las valiosas cualidades que poseen. Idea que se reitera en otros escritos suyos y que se encuentra hasta en el fondo de sus opiniones literarias, como puede verse en páginas anteriores.

En la composición de las *Letters* la variedad se logra mediante el contraste, alternando sucesivamente aspectos diversos de la sociedad española. A la descripción del vivir diario de Sevilla, con sus paseos, vendedores ambulantes de agua, convites, carácter y vestidos de las mujeres, sigue la autobiografía religiosa de Blanco, con sus inquietudes y luchas íntimas en una atmósfera opresiva. De aquí pasamos en el capítulo siguiente al aire libre de la Sevilla callejera, al movimiento y regocijo del día de toros, y al entretenido y pintoresco viaje por la serranía de Ronda. Luego vienen las dolorosas páginas de la ciudad acometida por la fiebre amarilla, y a continuación la vida

conventual, para terminar con las procesiones de semana santa y la extraordinaria variedad de festividades religiosas populares. La última parte de la obra no ofrece un contraste menor entre la frívola vida de la Corte, con sus intrigas y ostentación, y la agitación producida por la actividad de las tropas francesas, que había de provocar la guerra. Páginas éstas de historia vivida por el autor, que pueden señalarse como ejemplo de su arte narrativo.

Se ha observado que la eficacia de los cuadros trazados por Blanco depende más que nada de la utilización del detalle significativo; particularmente, habría que añadir, del individual humano. Si recomienda a veces con todos sus errores el libro de Townsend para el conocimiento de ciertos lugares, es porque su objeto principal no son las ciudades, sino sus habitantes, los españoles. Ni siquiera en la descripción de la corrida de toros falta el detalle personal al referirse al público. Y para dar una idea de lo que el espectáculo representaba para el buen aficionado, se vale de un caso muy poco frecuente, excepcional, pero quizá por eso mismo más impresionante. El de aquel caballero sevillano que después de haber perdido la vista seguía yendo a las corridas, y con un guía al lado que le iba explicando las peripecias de la lidia, se entusiasmaba de tal manera en los momentos culminantes que batía palmas como los demás espectadores.

Su obra le dio a Blanco un nombre como escritor inglés. Desde entonces aumentan sus relaciones literarias. Asiste a la tertulia de Campbell, y el editor Murray le invita a la que mantiene en su casa. No falta a las cenas de Holland House, ahora ya no sólo como amigo, sino por su propio mérito, y allí conoce a nuevos personajes del mundo político y literario inglés. En cambio, lo fueron olvidando en España, o se hacía lo posible para olvidarlo. Hasta algunos de sus amigos y admiradores, que fueron más de los que se cree, procuraron silenciar su nombre, no sólo en los años de Calomarde, sino después. En 1826 el intendente Arjona, hermano del poeta, no se atrevió a remitir los libros griegos que Blanco donó al Colegio de Santa María, donde había estudiado, para no aparecer seguramente como amigo suyo. En 1840 Eugenio de Ochoa mencionaba las *Letters from Spain*, pero poniendo en vez del nombre del autor

el del editor londinense. Menéndez Pelayo vino a sacarlo del olvido en sus *Heterodoxos*, aunque fugazmente y bajo condena religiosa. Ni siquiera el brillante ensayo de Gladstone que publicó *La España Moderna* en 1894 tuvo eco alguno. Sólo en 1920 apareció el único libro que poseemos sobre Blanco, el de Mario Méndez Bejarano, sin que despertara gran interés, a juzgar por la paupérrima recepción que tuvo en algún que otro periódico. Por fin, en 1972, al cabo de siglo y medio de haberse editado en Londres, las *Letters from Spain* han visto la luz traducidas al español<sup>85</sup>.

### Llanos

Valentín Llanos Gutiérrez (Valladolid, 1795-Madrid, 1885), de acomodada familia, debió de expatriarse antes de acabar sus estudios universitarios, hacia 1814. Después de viajar por varios países europeos, en 1820 se encontraba en Roma, donde trabó amistad con el poeta inglés John Keats, a quien parece asistió en sus últimos días. Es posible que el deseo de conocer a la familia del amigo prematuramente fallecido fuera uno de los motivos que le decidieron a trasladarse a Inglaterra. En el otoño de 1821 visitaba a Fanny Keats, la hermana del poeta, con la cual contrajo matrimonio cinco años más tarde<sup>86</sup>.

La primera obra de Llanos, *Don Esteban*, es una narración de supuesto carácter autobiográfico en donde el héroe, joven patriota de noble familia castellana, nos relata sus aventuras desde la iniciación de la guerra de la Independencia hasta el levantamiento de Riego. Los episodios militares y políticos van enlazados novelescamente con una intriga sentimental y amorosa, y sobre todo con abundantes descripciones de la vida contemporánea: escenas campesinas, fiestas populares y religiosas, costumbres familiares, tipos madrileños; la España pintoresca, en suma, que había empezado a ser objeto de explotación literaria.

<sup>85</sup> *Cartas de España*. Prólogo de Vicente Llorens. Traducción de Antonio Garnica. Madrid, Alianza Editorial, 1972.

<sup>86</sup> Resumo ahora las páginas que dediqué a Llanos, Trueba y Cosío en *Liberales y románticos*.

Ni la pincelada costumbrista era nueva, ni la narración histórico-novelesca a manera de «episodio nacional». El mejor cuadro de la vida española bajo Carlos IV lo había dado Blanco White en sus *Letters from Spain*, que Llanos conocía muy bien. Un año después, en 1823, el conde de Salvandy publicaba su novela *Don Alonso ou l'Espagne, histoire contemporaine*, que abarca las dos primeras décadas del siglo XIX, y en la que debió de inspirarse Llanos. Pero en su obra tuvo la feliz idea de combinar los dos elementos, el costumbrista y el histórico, tan atractivos en su tiempo. Bien es verdad que la realización no corre parejas con el acierto del plan. De todos modos las circunstancias eran propicias —la España constitucional, amenazada por la Santa Alianza, ocupaba la atención pública en Inglaterra y otros países— y *Don Esteban* tuvo favorable acogida. El autor recibió de su editor trescientas libras y la promesa de otras cien por una segunda edición, que efectivamente vio la luz en 1826.

Animado por el éxito, ese mismo año Llanos lanzaba al mercado otra novela titulada *Sandoval, or the Freemason*, en donde siguiendo la pauta de la anterior, los episodios políticos entre 1814 y 1820 se enlazaban con numerosas descripciones de costumbres. No faltaba tampoco la parte sentimental; pero lo que distingue a esta segunda obra es la acentuación del exaltado liberalismo del autor, ya bien manifiesto en *Don Esteban*.

A esta tendencia política, más que a su valor literario, hay que atribuir la atención que prestaron a las obras de Llanos dos importantes revistas, la *Quarterly Review*, portavoz del partido tory, y la *Westminster Review*, órgano de los radicales de Bentham. La *Quarterly* fue la primera en ocuparse de *Don Esteban* en una extensa reseña crítica, anónima como de costumbre, que estuvo a cargo precisamente de Blanco White.

No obstante la afirmación de Llanos, en el prefacio de *Don Esteban*, de que toda la narración tenía carácter autobiográfico, y de que las descripciones de la vida española procedían de la observación directa, era evidente que el autor había utilizado varias fuentes literarias, alguna tan conocida del público inglés como la *Letters from Spain*. No es que la obra de Blanco le hubiera servido únicamente de modelo para enfocar tal o cual aspecto de la vida española; la deuda de Llanos era mucho mayor, puesto que en más de una ocasión seguía el texto de

su predecesor casi al pie de la letra, con muy ligeras alteraciones<sup>87</sup>.

Blanco, colocado así en funciones de crítico frente a un escritor que no anduvo muy lejos de plagiarle, podía haberle dado una dura lección. No lo hizo. Aunque sobradamente susceptible en otras cosas, Blanco carecía de vanidad literaria, y se limitó a señalar que el autor de *Don Esteban* se había valido de algunos materiales conocidos ya en el mercado literario. Si que le irritaron, en cambio, el espíritu de rodomontada, el estilo hiperbólico, la retórica patriótica de Llanos. Pero las más acres censuras no paran aquí, ni se limitan a lo literario. Si en este aspecto la obra era tan mediocre como aseguraba su crítico, no se comprende que una publicación del prestigio de la *Quarterly* le dedicara tanto espacio. Ahora bien, lo importante para la revista era combatir el espíritu liberal y poner de relieve los excesos del jacobinismo para lección y escarmiento de los *whigs* y radicales ingleses. Lo paradójico es que fuese Blanco, el perfecto heterodoxo, el exjacobino, quien saliera en defensa de la Iglesia española frente al anticlericalismo de Llanos, y hasta tratara de paliar los ataques dirigidos a Fernando VII.

El carácter político de las reseñas de la *Quarterly*, tanto de la primera como de la segunda novela de Llanos, no podía pasar sin una réplica de la *Westminster Review*. Pues el no menos extenso comentario que bajo el título de «Spanish novels» apareció en la revista de James Mill y Bentham es principalmente una crítica de las reseñas de la *Quarterly*. El hecho de que en *Don Esteban* hubiera tantas reminiscencias literarias como observaciones directas, la impresión que produce ser de un cuadro real de las costumbres españolas, pero desenfocado y confuso, y hasta algunos errores en nombres españoles, hicieron que Blanco creyera equivocadamente que la obra había sido escrita entre un emigrado español, que había facilitado los materiales, y un escritor inglés de tercer orden, aunque no desprovisto de recursos, que les había dado forma. Esto obligó a Llanos a dirigir una carta abierta a la *Quarterly*, en donde a vuelta de otras rectificaciones declaraba ser, sin dar tampoco su nombre, el único autor de la obra. Pero la infalibilidad de publicación

<sup>87</sup> Puede verse una muestra en mi libro *Liberales y románticos*, 2.ª edición, pág. 263, nota 9.



tan grave como la *Quarterly* no podía echarse por tierra fácilmente, y Blanco al ocuparse de *Sandoval* se mantuvo en sus trece dando por segura la colaboración anglo-española.

El autor del artículo publicado en la *Westminster*, que no pudo ser otro que Alcalá Galiano, no necesitó esforzarse demasiado para refutar a Blanco. Por si no bastaba —dice— la pública declaración del autor, un lector atento podía descubrir que la redacción no se debía a pluma inglesa; en algunos casos se le habían escapado palabras que no están usadas en su propia acepción, sino con el significado que el vocablo correspondiente tiene en español. Después de referirse al interés literario de las obras de Llanos, el colaborador español de la *Westminster* entra en las cuestiones políticas debatidas por la *Quarterly* para salir en defensa de los liberales, sirviéndose en alguna ocasión de escritos del propio Blanco, y mostrando un conocimiento de la reciente situación de España superior al de su adversario, poco firme en este terreno después de quince años de ausencia.

Es posible que la réplica de la *Westminster* y otras reseñas le contentaran, pero Llanos debió de darse cuenta también de que sus fuerzas eran escasas y que estaban declinando. Con todos sus defectos, la primera de sus obras valía más que la segunda. Agotada la «materia española» en el interior de la península, podía aún echar mano de otro aspecto en la vida de un liberal español: el destierro. Y empezó a escribir otra novela titulada *The Spanish exile* que nunca vio la luz. Y ya no volvió a tener ocupación literaria. Sólo al final de su larga vida sabemos que se entretenía en trasladar al inglés obras del teatro antiguo español.

### *Trueba y Cosío*

Telesforo de Trueba y Cosío (Santander, 1799-París, 1835), de acaudalada familia de comerciantes, llegó a España en 1821, después de acabar sus estudios en Inglaterra y Francia, para tener que expatriarse tres años más tarde. Los primeros intentos literarios de Trueba datan de su época de colegial en Inglaterra, y fueron escritos en su lengua nativa. Por expresa voluntad de su madre, tanto él como sus hermanos tuvieron

un maestro de español en Olden Hall Green. Allí escribió, a los diecisiete años, una comedia y un melodrama, *El precipicio o las fraguas de Noruega*, que no se sabe cómo mereció los honores del estreno en Madrid. Posteriormente, en un pequeño teatro de París, varios estudiantes españoles representaron la tragedia en verso *La muerte de Catón*, que él consideraba como su primer ensayo serio en literatura. En España sus actividades políticas no interrumpieron las literarias. A su iniciativa se debió la juvenil Academia de Mirto, arregló una tragedia de Alfieri y escribió varias comedias originales y traducidas, algunas de las cuales se presentaron en Cádiz en las postrimerías del régimen constitucional.

Vuelto a Inglaterra, esta vez como emigrado, siguió escribiendo en español, aunque muy poco y principalmente traducciones. Sólo después de cuatro años en el país se decidió a presentar al público una obra en inglés. Trueba tenía el don de lenguas, pero debió de considerar insuficiente el aprendizaje de su adolescencia. También Blanco White llegó a Inglaterra conociendo el idioma, y sin embargo tuvo que hacer un gran esfuerzo antes de dominarlo como instrumento literario. Una vez iniciada, la carrera de Trueba como escritor inglés fue rápida y fecunda, demasiado fecunda. A los cuatro primeros años de silencio sucedieron otros tantos, durante los cuales publicó cerca de veinte volúmenes entre novelas históricas, costumbristas y satíricas, sin contar su producción teatral y otros escritos breves.

La primera obra fue una novela histórica, *Gomez Arias, or The Moors of the Alpujarras*, publicada en 1828. Inspirándose en *La niña de Gómez Arias* de Calderón, y utilizando para los episodios históricos las *Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita, Trueba logró componer una narración no mal trabada ni desprovista de interés, aunque peque de prolija, y que contenía elementos muy gratos para el lector de la época: el ambiente de Granada, cuyo solo nombre despertaba ya mágicas resonancias, episodios de amor y de guerra, heroísmos y venganzas de caballeros moros y cristianos, y en medio de todo ello un don Juan tan cruel como valiente, una inocente víctima, un traidor implacable y un final trágico.

En algún caso Trueba pudo producir el efecto apetecido sin más que seguir la trama calderoniana; pero otras veces in-

rodujo modificaciones esenciales; por ejemplo en el desenlace, que a Menéndez Pelayo le parecía desafortunado, sin tener en cuenta que a la sentimentalidad romántica le complacía mucho más ver en Isabel la Católica un alma femenina que la simple encarnación de la justicia del Estado.

La buena acogida que se dispensó a *Gómez Arias*, animó a Trueba a publicar un año después otra novela histórica, *The Castilian*, que nos traslada al reinado de Pedro I de Castilla. La vigorosa crónica del canciller Pero López de Ayala es la que principalmente sirve al autor de guía para trazar el fondo histórico de la novela, cuya acción transcurre desde la entrada del Príncipe Negro en España hasta la catástrofe de Montiel.

*The Castilian*, que por su composición y estilo es la obra donde Trueba sigue más de cerca la manera de Walter Scott, es también la más lograda de las suyas, tanto en la narración como en la caracterización de los personajes, sobre todo del protagonista, que no es el rey don Pedro, sino don Ferrán de Castro, encarnación de la lealtad castellana, del honor caballeresco, en una época de luchas feroces, venganzas y traiciones que no parecía dejar lugar para el destello de sentimientos nobles y humanos.

Como *El moro expósito* de Rivas, *The Castilian* constituye un buen ejemplo de la evasión romántica de los emigrados. Se huye hacia el pasado, pero proyectando sobre él el agitado mundo contemporáneo. Al trazar el cuadro de Castilla dominada por un tirano como don Pedro y envuelta en una guerra civil con su secuela de intervenciones extranjeras, el patriota liberal de 1823 tenía ante los ojos la España de su tiempo. Algunos episodios, como los tumultos del veleidoso populacho en favor de don Enrique, no han salido de ninguna crónica medieval sino de la actualidad inmediata. Y claro está que la reacción personal del autor es igualmente visible; no falta ni la sátira anticlerical frecuente en otras obras de Trueba. Por último, hasta el héroe es un emigrado; tras la muerte de don Pedro, Ferrán de Castro, el castellano leal, en vez de doblegarse ante el nuevo poder, prefiere la expatriación y se refugia en Inglaterra.

Todavía publicó Trueba otra obra de carácter histórico-legendario, aunque sin forma ni unidad novelesca, *The Romance of history: Spain*, conjunto de veinticuatro narraciones que

abarcan desde la caída de la monarquía visigoda hasta fines del siglo XVI.

Aunque no recibidas con «verdadero entusiasmo», como dijo Menéndez Pelayo en su juvenil ensayo sobre Trueba, todas estas obras fueron muy leídas por el público inglés. No faltaron, sin embargo, críticos que hicieron importantes y justos reparos. Ya a propósito de *Gómez Arias*, el de *The Athenaeum* pensaba que no podía considerarse verdadera novela histórica, y que propiamente debía figurar junto a obras como la *Matilde* de Madame Cottin, que ocupan una posición intermedia entre el género novelesco de Walter Scott y el de Le Sage<sup>88</sup>.

No muy favorable fue el largo artículo que la *Westminster Review* dedicó a *Gómez Arias* y *The Castilian*, artículo que puede atribuirse sin vacilación a Alcalá Galiano<sup>89</sup>. A su parecer, la capacidad descriptiva de Trueba es escasa; denomina, pero no pinta. Tampoco sabe animar las figuras; al describir al hombre interior usa de epítetos, pero no individualiza. Por otra parte parece poco familiarizado con las peculiaridades de sus compatriotas; hasta la descripción del Guadalquivir en uno de los primeros capítulos de *The Castilian* parece hecha desde Richmond Hill. En suma, termina el crítico, el señor Trueba, cuyo inglés es excelente, sobre todo en *The Castilian*, es un escritor agradable, vivaz e industrioso, mas no ha dado muestras de poseer genio original.

Trueba siguió escribiendo novelas, pero tomando un nuevo rumbo. En 1831 apareció *The Incognito*, novela de costumbres españolas. A tono con la doble intriga de la acción, que se desarrolla en Madrid poco antes de 1820, están los personajes: aristócratas y tipos del hampa; frailes y beatas de una parte, masones de la otra. Cayendo con frecuencia en la deformación, la obra oscila entre lo humorístico y lo melodramático. De vez en cuando la narración se interrumpe con cuadros de ambiente madrileño, como la descripción de la Nochebuena y la vida de café, que dan la nota costumbrista.

Si en *The Incognito* hay una doble intriga, en *Paris and London* (1831) no hay ninguna. Esta última obra, aunque denominada *novel*, es en realidad una serie de situaciones sin

<sup>88</sup> *The Athenaeum*, 24 de diciembre de 1828.

<sup>89</sup> Ver *Liberales y románticos*, 2.ª ed., pág. 351, nota 28.

unidad en las que predomina el diálogo. Con una curiosa mezcla de humor británico e ironía francesa, Trueba hace una sátira, prolija y fatigosa, de la sociedad londinense y parisina de su tiempo.

En su última producción novelesca, *Salvador the guerrilla* (1830), el fondo histórico no se sobrepone, como en las de Llanos, a la narración ficticia. Trueba escogió como héroe a un guerrillero valeroso, humano, cortés y aristocrático; tipo poco corriente, pero no irreal. Salvador de Montalbán, de familia hidalga, estudiante en Salamanca, que podía hablar a los franceses en su propia lengua, recuerda inmediatamente al guerrillero liberal Juan Díaz Porlier.

### *El marquesito*

Eugenio de Ochoa dijo que en *Salvador* en vez de imitar a Walter Scott, siguió Trueba al americano Fenimore Cooper<sup>90</sup> con quien tiene, en efecto, no pocas semejanzas; pero las aventuras de la venta acusan otras reminiscencias. Los amores del arriero con la hija de Pataca, sus celos, la confusión y lucha que se producen después de apagar un candil, son incidentes quijotescos bien conocidos.

Si la vocación literaria de Trueba se había manifestado al principio orientada hacia el teatro, no es extraño que después de darse a conocer como novelista decidiera probar en la escena sus facultades. El 29 de abril de 1831 se representó en Covent Garden la primera y al parecer más importante de sus obras, una comedia en cinco actos titulada *The exquisites*. Por desgracia, esta pieza teatral no se imprimió nunca, que sepamos, aunque se conserva manuscrita<sup>91</sup>.

*The exquisites* presentaba, según dice Leigh Hunt, un cuadro vivo y entretenido de costumbres entre las clases elegantes de la sociedad inglesa. El autor había trazado la caricatura del *dandy* de la época con todos sus prejuicios, su impertinencia y

<sup>90</sup> *El Artista*, I, pág. 255.

<sup>91</sup> La descubrió hace años en una biblioteca particular inglesa don Pedro Schwartz, catedrático hoy de Económicas en la Universidad de Madrid. Hay copia en la British Library.

su ridiculez. Los diferentes tipos de *dandy*, el aristócrata, el jugador, el militar, el rústico provinciano que quiere iniciarse en la escuela del exquisitismo; toda una *ménagerie* de elegantes londinenses, hablando su peculiar jerga, desfilaban por la obra en una sucesión de escenas divertidas. Si el argumento era lo más endeble, nadie lo lamentó demasiado en vista de que la variedad de tipos suplía el interés que podrían ofrecer las situaciones<sup>92</sup>.

Después de este triunfo inicial tan prometedor, Trueba no satisfizo las esperanzas que algunos pusieron en él como autor cómico. Siguió escribiendo para el teatro durante un par de años, pero las obras que estrenó, breves en su mayoría, si no disminuyeron su crédito, tampoco contribuyeron a aumentarlo.

La producción novelesca y teatral, con ser tan abundante, no ocupó del todo a Trueba. Aún pudo escribir las vidas de Hernán Cortés y de Pizarro para la preciosa colección de Constable. También colaboró en revistas y en algunos de los almanaques literarios que florecieron en Inglaterra después del *Forget me not* de Ackermann.

Varias obras de Trueba fueron traducidas a otras lenguas, la española inclusive. Pero en ésta poco felizmente. Estando aún emigrado se publicó en Madrid la de *Gómez Arias*, traducción, según los que la conocieron, tan libre como mediocre. *The Castilian* apareció en Barcelona muchos años más tarde (1845). La del *Romance of history* se hizo, con abundantes supresiones, no directamente del inglés sino de una versión francesa. Para las leyendas medievales, tan ligadas al romancero, Trueba había aprovechado la traducción inglesa de Lockhart de algunos romances. Al verter la obra al español bien podían haberse puesto aquellos fragmentos poéticos en su lengua original. El traductor, no contento con mutilar el texto en prosa, los eliminó.

Las obras en inglés de Llanos y de Trueba que acabamos de ver, tienen poco valor en sí mismas, pero con las de Blanco había que dedicarles algún espacio para observar que no sólo la novela histórica empieza a cultivarse en la emigración antes que en España, sino también el costumbrismo. El episodio de Olvera en las *Letters from Spain* de Blanco es anterior y no

<sup>92</sup> *The Tatler*, 30 de abril de 1831.

inferior a «El roque y el bronquis» de las *Escenas andaluzas* de Estébanez. Los cuadros de costumbres ocupan muchas páginas en las obras de Llanos y no pocas en las de Trueba.

Ahora bien, mientras el cuadro costumbrista de los escritores emigrados forma parte de una obra más amplia —novela, libros de viajes o de recuerdos—, en España lo que tuvo importancia fue la escena suelta, separada de un conjunto narrativo. Seguramente cabe atribuirlo, como dijo Mesonero, al marco periodístico en que se produjo.

### «EL EUROPEO»

Varios meses después de iniciar Blanco en Londres la publicación de las *Varietades* apareció en Barcelona *El Europeo*, «periódico de ciencias, artes y literatura» redactado por dos catalanes, Aribau y López Soler; dos italianos, Galli y Monteggia, y el inglés Cook<sup>93</sup>

Buenaventura Carlos Aribau (Barcelona, 1798-1862) había sido empleado en una casa comercial y secretario de la Diputación de Lérida. Lo fue también en 1824, después de *El Europeo*, de la Junta de comercio del Principado de Cataluña, hasta que se trasladó a Madrid, donde trabajó largos años en la banca de Gaspar Remisa. Posteriormente fue director de la Casa de la Moneda y secretario de intendencia de la Real Casa y Patrimonio. Muy joven publicó unos *Ensayos* poéticos; en 1846 fue el fundador, con Rivadeneira, de la famosa Biblioteca de Autores Españoles. Pero si contribuyó así al mejor conocimiento de la literatura española del pasado, su «Oda a la patria» en catalán vino a ser el primer paso en el renacimiento literario de su lengua nativa después de tres siglos de silencio.

Ramón López Soler (Barcelona, 1800-Madrid, 1836) estudió Leyes en la Universidad de Cervera. Amigo de Aribau, con él fundó en su juventud una sociedad filosófica. Al desaparecer *El Europeo* se fue a Valencia huyendo de la persecución absolutista. Allí publicó en 1830 su primera novela histórica, *Los*

<sup>93</sup> Hay Índice de *El Europeo* por Luis Guarner. Madrid, C. S. I. C., 1953.

*bandos de Castilla*. Tras algún tiempo en Madrid regresó a Barcelona, donde dirigió el periódico *El Vapor*.

Estrechas fueron las relaciones entre liberales españoles e italianos de 1820 a 1823. La Constitución de Cádiz había servido de bandera política en los levantamientos de Nápoles y del Piamonte. A la caída del régimen constitucional en ambos reinos, no pocos de sus partidarios se refugiaron en España, donde participaron en las luchas de aquellos años. La mayoría formó parte de la legión liberal que, conducida por Pacchiarotti, combatió en Cataluña contra los apostólicos de la Seo de Urgel y luego contra las tropas francesas de Angulema. A ella pertenecieron Borsi di Carminati, que había de reaparecer años más tarde en la vida política española con próspera y adversa fortuna; Carlo Beolchi, a cuya pluma debemos los mejores recuerdos de aquella emigración; el milanés Luigi Monteggia y el oficial de artillería Fiorenzo Galli.

Monteggia fue el bardo de la emigración. Suyo es *L'inno dell'esule*, que cantaron los batallones italianos, y las elegías a su paisano Gaddi, muerto en la acción de Santa Coloma, y a Poggiolini, caído en el combate del Casal de la Selva. Galli, historiador de aquella campaña, fue ayudante de Espoz y Mina.

Nada sabemos de Carlos Ernesto Cook. Sus artículos en *El Europeo* parecen indicar que tuvo una formación científica, pero le interesaron igualmente otras materias. El es quien firma con sus iniciales, como los demás redactores, un largo ensayo sobre la literatura dramática de la antigua India, traducción quizá del inglés.

*El Europeo*, publicación semanal, duró unos meses, desde noviembre de 1823 hasta abril de 1824, es decir, mientras las tropas francesas de Angulema tuvieron el mando en Barcelona. Al pasar a las autoridades españolas, la revista desapareció y sus redactores se dispersaron. López Soler se trasladó a Valencia; Galli emigró a México, donde fundó, con su compatriota Linati y el poeta cubano José María Heredia, la revista literaria *El Iris*.

La aportación de Aribau a *El Europeo* fue muy importante. Colaboró con algunas poesías propias y con la traducción de otras ajenas; varias de éstas eran de su compañero Monteggia, impresas en italiano juntamente con la versión castellana; otras, de autor antiguo (Horacio) o moderno, como una de las *Eglogas*



*orientales* de William Collins, poeta inglés del siglo XVIII, cuyas églogas elogia porque «a más del mérito de no tratarse en ellas de ovejas, como en la mayor parte de estas composiciones, tienen el de encerrar moral y acción». Uno de sus más extensos artículos está dedicado a la transformación económica y cultural de la ciudad de Barcelona desde fines del siglo XVIII y al grave declinar que se produjo tras la invasión napoleónica y la independencia americana. Literariamente hay que recordar los artículos referentes a la literatura oriental, el lenguaje poético, la poesía descriptiva y particularmente el que trata de las «teorías de Schiller sobre la causa del placer que excitan en nosotros las emociones trágicas», breve resumen del conocido ensayo del poeta alemán, tomado probablemente de alguna revista francesa.

A cargo de Aribau estuvieron, al parecer, la mayor parte de las «noticias literarias» de varios países europeos, que aunque breves dan una idea de la creciente difusión que la literatura romántica iba teniendo en Inglaterra y Francia. Aribau era políticamente un moderado, y como escritor un clasicista, pero no enemigo de innovaciones. A propósito de las contiendas entre «homéridas» y «osiánicos», o sea clásicos y románticos, declara que «toda introducción de un género nuevo de literatura es un verdadero adelantamiento». A Byron lo considera «el padre del romanticismo exagerado»; Walter Scott, «mirado por algunos como el primero de los románticos modernos», le merece los más cálidos elogios.

Galli colaboró sin más excepción que una poesía, con artículos muy diversos, principalmente de historia política, de arte y de divulgación científica.

A Monteggia se debieron varias poesías, casi siempre con la traducción en verso de Aribau, reseñas de obras históricas y literarias, artículos sobre cuestiones jurídicas, noticias teatrales. Y él es el autor del primer artículo que apareció en la revista sobre el romanticismo.

Como la esencia del romanticismo consiste, según Monteggia, en los elementos poéticos que componen el estilo, en la elección de los argumentos y en el modo de tratarlos por lo que toca a la «marcha» o acción, esos tres puntos son el objeto principal de su artículo.

Los poetas antiguos, en particular los griegos, «no hacían la descripción de un bosque, de un río, de un fenómeno de la naturaleza (observa Chateaubriand en el *Genio del cristianismo*) sin poner ninfas, sátiros y dioses que presidiesen al objeto que querían representar». La mitología era, pues, para ellos «un elemento poético omnipotente», pero su poesía no dejaba de ser un retrato fiel de las costumbres.

Las producciones de los verdaderos poetas se distinguen en que son el espejo de los caracteres de los tiempos en que fueron escritas.

Al establecimiento del cristianismo, con ideas religiosas que interesaban más al espíritu que a la fantasía, hay que añadir la invasión del Mediodía de Europa por los habitantes del Norte, con sus lúgubres ideas y el gusto por las melancólicas canciones de los bardos y los druidas, y posteriormente las costumbres que trajeron los moros, despertando el acatamiento a las damas y el honor. En tales épocas ya no podían ser agradables las poesías mitológicas. Lo que estaba bien en los griegos no conviene tal vez para nosotros.

En esto consiste una de las principales desavenencias entre los románticos y los clasicistas; que los segundos todo lo quieren según los antiguos, y los primeros pretenden imitarlos más filosóficamente, es decir, haciendo lo que hicieron ellos: servirse por elementos poéticos de las imágenes que son más análogas a las costumbres de los tiempos en que escriben; porque de otro modo la poesía no es más que un juego de palabras.

Sobre el estilo de los románticos propiamente dichos, o sea los contemporáneos, Monteggia dice que su carácter principal consiste «en un colorido sencillo, melancólico, sentimental»; pero de ese estilo tendrá una idea más adecuada «quien haya leído el *Corsario* y el *Peregrino* de Lord Byron; el *Atala* y el *Renato* de Chateaubriand; el *Carmagnola* de Manzoni; la *María Stuard* de Schiller»<sup>94</sup>.

Por lo que se refiere al argumento, Monteggia observa que la historia de la edad baja y la moderna ofrecen más relación

<sup>94</sup> Con la excepción de *Atala*, ninguna traducción de estas obras se había publicado en España en 1823.

con las costumbres de la edad presente. Los clasicistas no conocen de los caracteres griegos y romanos sino lo que trae la historia; no pueden, por tanto, pintar a sus protagonistas sino con colores generales, y más como se los figuran ellos que como verdaderamente fueron. Los espectadores modernos no toman interés en estas composiciones, porque ven allí personajes de una naturaleza distinta de la nuestra.

Cuando los argumentos románticos, al contrario, son manejados por un verdadero poeta, ¿quién es el hombre que no se halle arrebatado al verlos representar? Las virtudes y los delitos, las dichas y las desgracias, nos recuerdan las circunstancias de nuestra vida y hasta los clasicistas no pueden contener las lágrimas.

Los asuntos antiguos también pueden servir a los poetas románticos

con tal que sepan tratarlos románticamente, es decir, no con los colores y los resortes de convención que se enseñan en las escuelas, sino con aquellos que dicta a pocos el genio y que nos dejan conocer también en los héroes de la antigüedad a hombres como nosotros. Ejemplo: *La muerte de César* de Shakespeare, «que basta para persuadir de la inmensa distancia que media entre los poetas hijos de las escuelas, que todo lo han aprendido por las reglas aristotélicas, a los inmortales hijos del genio, que todo lo sacan de la naturaleza y del corazón».

En cuanto a la «marcha» o progreso de la acción, Monteggia rechaza las unidades de tiempo y lugar de los clasicistas.

Del mismo modo que leemos la historia de varios tiempos y vemos cuadros de acciones de distintas épocas y nos interesan, también han de interesarnos representaciones que no sean compasadas en un término de convención, que tampoco es exacto por dos razones: la una porque la representación de un drama no necesita más que tres o cuatro horas, por lo que ya es un esfuerzo de la imaginación el alargarlo a veinticuatro, y no se debería permitir queriendo lograr una ilusión perfecta; la otra es que muchas veces una acción dramática representada a lo clasicista es tal, que en la realidad necesitaría para su desenlace más de una semana, y que, sin embargo, en el teatro empieza y se concluye en el término prefijado por las reglas de Aristóteles, y tiene cuidado el poeta de indicar a los espectadores las horas que consumen, a fin de que no se equivoquen.

Por ejemplo, un matrimonio, que en el teatro suele efectuarse por la noche entre dos que «se vieron por la mañana, tuvieron que superar dificultades inmensas a mediodía, y al cabo de las veinticuatro horas fueron felices». Los románticos, como ven que la ilusión perfecta por lo que hace al tiempo es imposible lograrla, deducen que «o la unidad de tiempo ha de limitarse exactamente a la representación de los dramas, o no ha de haber ninguna». Este último partido es el que siguen «porque más quieren contentar los ánimos de los espectadores que el cálculo de los eruditos».

Pasa luego Monteggia a la unidad de lugar, explicable, según dice, en los antiguos porque no conocían en sus teatros el artificio de mudar las decoraciones; de ahí que todos los incidentes del drama acaeciesen en el mismo sitio. Y esto, que era un atraso, es lo que ha servido de regla a sus ciegos imitadores.

Consecuencia de este error son las inverosimilitudes con que se ve prepararse una conspiración en el gabinete del mismo monarca que ha de ser la víctima, intrigas de amor en el mismo aposento donde más fácil es el descubrirlas, y otras incongruencias por este estilo. Los románticos han examinado que más chocaban al público estas inverosimilitudes que no el mudar de escenas.

Otra cosa es la unidad de interés, seguida religiosamente por los románticos, y que daría margen a infinidad de consideraciones. El que quiera profundizar, termina diciendo Monteggia, puede hacerlo con la lectura «de las obras de Schlegel, Sismondi, Manzoni y de lo que han dejado escrito sobre este particular los redactores del *Conciliatore* de Milán en Lombardía».

Además de esta exposición teórica sobre las unidades, Monteggia dio en *El Europeo* una muestra de poesía romántica presentando detalladamente el argumento de *Ildegunda*, narración en verso del milanés Tommaso Grossi, que lleva a continuación unas observaciones críticas de Aribau y su traducción en verso de varios pasajes.

El artículo de Monteggia sobre el romanticismo no es el único que apareció en *El Europeo*. Poco después publicó López Soler otro titulado «Análisis de la cuestión agitada entre ro-

mánticos y clasicistas»<sup>95</sup>. Pero López Soler, en vez de ocuparse de la poesía dramática y de las unidades, habla del romanticismo en términos generales, y no muy precisos, pues su pensamiento es tan vago y poco coherente como el romanticismo que trata de caracterizar siguiendo a Schlegel, o por mejor decir a Boehl de Faber.

En opinión de López Soler, «tres grandes circunstancias influyen sobremanera en las producciones poéticas: la religión, las costumbres y la naturaleza». Nadie ignora, sigue diciendo, la notable mudanza que ocasionó la aparición del cristianismo en la sociedad humana, cambiando las costumbres, suavizando la ferocidad de los pueblos e inclinándolos a tiernos y melancólicos sentimientos.

Como si la religión cristiana hubiese desarrollado nuestro principio moral haciéndonos perceptibles por este medio de más blandas y delicadas bellezas, y como si realmente a fuerza de enternecer al corazón hubiese hecho más perspicaces a los sentidos, ello es cierto que las producciones de aquella edad verdaderamente poética tienen un mérito desconocido de los griegos y romanos, cual es el de hacernos sentir sin arte ni esfuerzo alguno las más dulces sensaciones.

La relación de un suceso trágico puede producir dos sensaciones muy distintas. Si el poeta pone de manifiesto el dolor puramente físico, como los trágicos griegos, produce un sentimiento que nos hace estremecer «porque se dirige más a los sentidos que al corazón y, en consecuencia, más agita a nuestro cuerpo que conmueve a nuestro espíritu». Pero si el poeta

se propone excitar en nosotros sentimientos de amor, de suavidad y de ternura, presentándonos situaciones patéticas en las que más lleguen a interesarnos los delirios y la profunda tristeza del alma que los furiosos arrebatos del cuerpo, probaremos cierto placer en el interés que nos cause y derramemos tal vez lágrimas dulcísimas de sublime compasión. Esta es la principal cualidad que distingue a los románticos de los clasicistas.

Además de la religión contribuyeron al cambio la naturaleza y las costumbres.

<sup>95</sup> I, págs. 207-214 y 254-259.

Homero y Virgilio escribieron en un país donde la naturaleza despliega una riqueza y magnificencia superiores a toda descripción; nada tiene de extraño que nos diesen sus inmortales versos la idea de una naturaleza tan varia como hermosa.

Pero ésta no es quizá la naturaleza más poética; es, por decirlo así la del hombre físico.

La naturaleza de los románticos es más confusa, más lúgubre y más melancólica; más análoga a la incertidumbre de nuestros afectos y al combate de las pasiones; no nos ofrece sino tempestades, noches en que apenas se trasluce una luna amarillenta, y las olas del mar agitado estrellándose al pie de un sepulcro, de algún silencioso monasterio, o de un antiguo y solitario castillo.

Parece como si López Soler estuviera ya preparando el escenario de alguna de sus novelas históricas. Lo mismo que en el pasaje siguiente, que se refiere a las costumbres:

«No es menester sino figurarnos a la Europa bajo la dominación feudal y pugnando por lanzar a los mahometanos de la Palestina.» Fieles los pueblos a su Dios y a su rey, admiradores de los héroes,

sin otros placeres que los que permitía una religión como la cristiana, su mayor anhelo era asistir a los más célebres torneos y oír luego a los trovadores los gloriosos hechos de los paladines. Allí, arrebatados de sorpresa a la vista de tantos escuderos, pajes, heraldos y palafreros; distraídos tras tan vistosos penachos; ocupados en descifrar los encuentros, a las revueltas y desvíos; agitados por los choques, peligros, atropellamientos y caídas, alzaban al cielo gritos de aplauso y de dolor, palpitando sus pechos del entusiasmo y vitoreando al mismo tiempo que el caballero a la dama por quien confesaba haber vencido.

Y añade López Soler con una ingenuidad capaz de desarmar a cualquiera: «Las costumbres griegas y romanas no eran, por cierto, tan poéticas.»

Viene después lo que nuestro articulista llama reconciliación y es en realidad justificación de las diferencias existentes entre uno y otro sistema. «Deberemos reconocer dos épocas excelentemente poéticas: una de los tiempos fabulosos de la Grecia, y otra en los siglos de la media edad.» Una y otra tienen distinta religión y distintas costumbres, y por consiguiente han creado un estilo a tenor de la naturaleza de sus composiciones. «Cuan-

do nuevas causas piden de nuevo estilo —dice coincidiendo con Aribau—, esto no supone que se haya destruido el antiguo, sino que la literatura se ha enriquecido con un nuevo género.»

Partiendo de la diferenciación entre forma mecánica y forma orgánica establecida por A. W. Schlegel y repetida por Boehl, López Soler afirma que la poesía adornada de dioses se había sometido a una forma puramente mecánica; los poetas, en cambio, de la Edad Media no pudieron sujetar sus producciones a una forma mezquina no hallada en la naturaleza, sino aprendida en las escuelas. Lo que adoptan es

una forma orgánica que podemos considerar como innata, y de cuyo género, según observa Schlegel, son todas las formas que nos presenta la naturaleza, desde la cristalización de las sales hasta el cuerpo humano.

Unos y otros son valiosos, no obstante sus diferencias.

Los clasicistas tienen modelos en su género que se acercan mucho a la perfección, e igualmente los tienen los románticos; uno y otros escriben según el carácter de las causas que han concurrido en la formación de sus sistemas, y aunque seamos de parecer que las del género romántico son más poéticas, no por esto desconocemos el grande mérito de las que inflamaron la imaginación de Homero.

En vez de considerar los objetos separadamente sin penetrarse de sus secretas relaciones con la naturaleza, como hacen los clasicistas, los románticos

elevados sobre lo terreno y vagando por una región más sublime, todo lo abarcan y todo lo confunden, imitando el secreto del universo,

dice repitiendo a Schlegel. Los griegos saben presentarnos grupos bien combinados y dispuestos,

pero grupos estériles que nos hacen ver únicamente, como en los juegos olímpicos, el enlace o contraste de las partes físicas de los atletas; mientras que los románticos nos dan cuadros divinos y metafísicos, donde más se ven las almas que los cuerpos, la naturaleza que el arte y más que el lenguaje de los razonamientos se entiende el de los suspiros.

López Soler no sólo escribió sobre temas literarios; aparte de algunas poesías, hay artículos suyos sobre cuestiones militares, científicas e históricas.

El interés literario de un artículo de historia política titulado «Sobre los progresos de la ciencia del gobierno desde la invasión del Imperio romano» reside en que el autor da una visión de la Edad Media y la época feudal muy diferente de la que encontramos en su artículo sobre el romanticismo. En vez de la idealización de una Edad Media delicada y sentimental, espiritualizada por la religión, y despertadora en nosotros de las más dulces sensaciones, ahora nos hallamos ante una edad supersticiosa, cruel, con un sistema feudal bárbaro, donde los señores sojuzgan duramente a sus vasallos; imagen que se modifica escasamente en los últimos siglos de aquella edad. ¿Cómo explicar tal contradicción entre la verdad histórica y la poética? Quizá bastaría para poner en tela de juicio la famosa «sinceridad» de los románticos. En la novela histórica española que López Soler y otros cultivaron, no todos interpretaron por igual la edad media, y además cada uno idealizó aquellos aspectos que más le atrajeron por uno u otro motivo —historia local, carácter poético, primitivismo junto a refinamiento, religiosidad—, cuando no sencillamente por seguir una tendencia literaria que estaba de moda. López Soler, como veremos, trató de conciliar las dos visiones de la Edad Media personificando en los guerreros señoriales la barbarie medieval y atribuyendo a los personajes femeninos la parte delicada y poética de aquella edad.

El artículo de Monteggia sobre el romanticismo terminaba aconsejando, como hemos visto, la lectura de lo que se había publicado al respecto en *Il Conciliatore* de Milán. Uno de los redactores de la revista había sido Giuseppe Pecchio (1785-1835), quien al ser vencida por las fuerzas austríacas la revolución piamontesa de 1821, se refugió en España, donde permaneció hasta que la invasión del ejército de Angulema le hizo emigrar de nuevo, esta vez a Inglaterra, juntamente con los liberales españoles.

Pecchio fue amigo en España de Angel Saavedra y de Alcalá Galiano. Asistió al estreno de *Lanusa* en Madrid, oyó a uno y otro perorar en las Cortes, y sin duda paseó con ellos por el Prado<sup>96</sup>. Y en Londres volvió a encontrarse con Alcalá Galiano. Aunque Pecchio, que había de adquirir más tarde renombre como economista, no fuese de los más románticos redactores

<sup>96</sup> *Journal of military and political events in Spain*. London, 1824.



de *Il Conciliatore*, conocía bien por lo menos lo que allí se escribió sobre el tema, pues los artículos antes de aprobarlos se leían conjuntamente por todos ellos. Tampoco era en cuestiones literarias un simple aficionado; en Inglaterra, además de sus obras económicas, publicó una *Storia critica della poesia inglese*.

No sabemos si Pecchio expondría alguna vez las ideas de sus compañeros de Milán o las suyas propias a sus amigos españoles; pero es de suponer que dado el común interés por la literatura, y siendo las novedades románticas tema frecuente entonces, no dejaría de referirse a ellas. Sobre todo con Alcalá Galiano, que había intervenido en la polémica calderoniana junto a Mora. Y aunque Pecchio no entrara en particulares, la simple referencia a *Il Conciliatore* bastaría para probarle a Alcalá Galiano que, contrariamente a lo que pensaba Boehl de Faber, el liberalismo no era incompatible con el romanticismo.

Que un periódico redactado por escritores europeos de diferente nacionalidad se llamara *El Europeo*, parece lo más natural, y es lo más probable que a ello debiera su título. Pero no hay que olvidar que en el romanticismo hubo juntas desde el principio dos tendencias, la nacionalista y la europea o cosmopolita. Una de las primeras revistas románticas, fundada en París a principios de siglo por Friedrich Schlegel, se titulaba *Europa*. Berchet, uno de los redactores de *Il Conciliatore*, ya había dicho en su famosa *Lettera semiseria di Grisostomo* que «la repubblica delle lettere non è che una, e i poeti ne sono concittadini tutti indistintamente», pues la predilección de cada uno por su propia lengua y su tierra no perjudica al amor que el verdadero poeta consagra a toda la raza humana. La vida literaria que se refleja en los artículos y noticias de *El Europeo* es en efecto europea, aunque la de Francia ocupe el primer lugar. Las traducciones poéticas del italiano, del alemán (aunque no sean directas) y del inglés; los artículos sobre literatura oriental y autores antiguos y modernos (Lucrecio, Schiller) sin olvidar, claro está, los referentes al romanticismo, prueban que la revista respondió adecuadamente a su nombre.

Por último, hay otro hecho digno de observarse. La introducción de las nuevas ideas literarias de tendencia romántica había tenido lugar no en Madrid sino en Cádiz, Londres y Barcelona. Por obra principalmente de un alemán españolizado, de un español anglicado, de un italiano y un catalán.



## BAJO LA CENSURA

EL EMPOBRECIMIENTO cultural que se produjo en España al restablecerse el absolutismo a fines de 1823, no se debió únicamente a la emigración de los liberales y a su persecución en el interior, sino también a la censura gubernativa. Suprimida en las etapas constitucionales la censura previa, había existido durante el reinado de Carlos IV, monarca absoluto igualmente; pero entre el absolutismo ilustrado y el de Fernando VII había no pocas diferencias. Antes la censura solía encomendarse a escritores conocidos, mientras que ahora estaba con frecuencia en manos de oscuros eclesiásticos. Tampoco era la misma la atmósfera existente en el país y en las altas esferas del gobierno en relación con las Letras. Lo prueba el siguiente episodio ocurrido en los años de Calomarde.

A poco de publicar en 1826 su *Arte de hablar en prosa y verso*, Hermosilla escribía en estos términos a Moratín, emigrado en Burdeos:

Sepa usted que en la noche del 14 de mayo en que presenté a S.S.M.M. y A.A. ejemplares de la obra, pasó uno de ellos a manos de [nombre en blanco] y al día siguiente ya había fallado su Reverendísima que la tal obra estaba llena de obscenidades, palabras que repitieron en los cuartos reales [más nombres en blanco] sin que ninguno de los tres hubiese visto, ni aun por el forro, el libro que desacreditaban. Dado, pues, por sentado que era *inmoral e inductivo a lascivia*, y que debía prohibirse, se empezó a tratar sobre los medios de conseguirlo. La cosa no era muy fácil, porque había sido examinado y aprobado por el obispo de Málaga y recomendado por la Comisión Regia de Estudios, y declarado por el Rey libro de asignatura para las clases de Humanidades, y estaba dedicado a la Reina con Real permiso, y el Ministro de Gracia y Justicia le había elogiado

con entusiasmo, y el público le había acogido benignamente. Fue, pues, necesario poner en movimiento altos y poderosos personajes, tales como el Nuncio y el confesor de la Reina, y hasta el mismo Consejo de Estado, que en consulta formal elevada a manos del Rey, acusó la obra de inductiva a la molición. Sin embargo, los meses iban corridos y nada se conseguía, pero al fin el Confesor presentó personalmente al Rey una exposición muy breve, en la cual manifestaba que siendo obscenos varios pasajes de la obra, y señaladamente el verso del idilio

Y a su labio tal vez unido el mío<sup>1</sup>

era indecoroso que llevase al frente el nombre de la Reina. Pasó la exposición a Calomarde, asustado éste al nombre sólo de la reina, mandó suspender la venta de la obra, y que la examinasen nada menos que el Arzobispo de Toledo, el Patriarca y el Obispo de León; pero a mayor abundamiento, y antes de pasársela a los tres, quiso oír el dictamen del muy reverendo Nuncio de Su Santidad. Este le dio pronto, y sentando que la obra, en su totalidad, era recomendable por su erudición, delicadeza y solidez, dijo que era menester repeler de ella el idilio *A la ausencia* y un verso de Valbuena en que se habla de *pechos*<sup>2</sup>.

Como puede observarse en este episodio casi esperpéntico, para el Gobierno español no había autoridad crítica más competente que la de los eclesiásticos. Y ellos son, desde el arzobispo de Toledo hasta el obispo de León, del nuncio al confesor de la reina, los que han de determinar no el valor literario sino la moralidad o inmoralidad de la obra, fundándose para ello simplemente en detalles como la presencia de un *labio* en un verso, de Moratín, y de un pasaje donde salen a relucir unos *pechos*.

Puesto que de un manual literario se trataba, alguien podría preguntarse cómo Calomarde no pidió su opinión a escritores de cierta reputación, descartando a algunos afrancesados amigos de Hermosilla. En España habían quedado Quintana, Juan Nicasio Gallego, Somoza, Gallardo. Pero éstos estaban perseguidos como liberales, y bastante hacían guardando silencio en su confinamiento para pasar inadvertidos. Callaba Juan Nicasio Gallego, para escapar más tarde a Francia con el duque

<sup>1</sup> Del idilio «a la ausencia» de Moratín.

<sup>2</sup> *Obras póstumas* de Moratín, tomo III, 1867, págs. 101-104.

de Frías<sup>3</sup>; callaba Quintana, sin que los ruegos de su amigo Somoza pudieran sacarle de su mutismo:

Sufre, oh lira; igual destino  
a tu triste dueño acosa,  
juguete de la fortuna  
que en sus afrentas se goza.  
El calla; imita su ejemplo,  
y, desamparada y sola,  
déjate mecer del aire,  
guarda silencio y reposa<sup>4</sup>.

Si la producción literaria, por consiguiente, tenía que ser muy escasa dentro de España, en cambio quedaba abierto el campo a las literaturas extranjeras, cuyas novedades constituían la principal distracción del lector español. Mas ya desde los tiempos de los Indices inquisitoriales —que duraron hasta 1805, y volvieron aún en 1815— las obras de otros países, donde proliferaban la herejía y la impiedad, necesitaron de escrupuloso examen para ser introducidas en España. Tras la Revolución francesa y las mil alteraciones sobrevenidas desde principios de siglo, se extremaron las medidas. No sólo con obras en su lengua original, que muy pocos podían leer, fuera del francés, sino principalmente con las traducciones al español. Sobre ellas recayó, con resultados muy negativos, la censura previa, en manos casi siempre de eclesiásticos.

#### LA CRÍTICA DE LOS CENSORES

A Montesinos le asombraba la incompreensión de los clérigos censores, y les atribuía, con razón, gran parte del anacrónico confucionismo reinante en las lecturas del público español de esta época. «Se pregunta uno qué sentido tenía encomendar la censura de libros a gentes que habían de juzgarlos por lo que no eran, que propendían a buscar en las novelas tratados de teología moral, y se sentían defraudados cuando no los halla-

<sup>3</sup> Por entonces (1829) apareció una edición de sus poesías, pero preparada en Filadelfia por el escritor cubano Domingo Delmonte.

<sup>4</sup> Romance a Somoza (abril de 1826).

ban», dice después de haber dado una muestra del informe que hizo naufragar, en 1802, una traducción del *Werther* de Goethe<sup>5</sup>. Documento, añade, «que no se puede leer sin sonrojo»; sin embargo, vale la pena reproducirlo en este lugar, aunque reducido a unos cuantos pasajes, y advirtiéndole que al traductor se le ocurrió darle a *Werther* el título de *Cartas morales sobre las pasiones*, probablemente para presentarlo con apariencia más grave y aceptable.

Quando leí el título de la obra [escribe el censor] creí, desde luego, que su objeto, por lo mismo que es tan general, se dirigía a enseñar a los hombres lo que son estos movimientos del alma que llamamos pasiones, su origen, su naturaleza, su número y efectos, el uso de ellas y los preservativos para contenerlas y sujetarlas a la parte superior y a la ley, y, por último, creí que este tratado de la moral más sublime, no sólo no se ceñía a ser lección compasiva a la humanidad, sino que se ordenaba a que el hombre, del conocimiento de sus pasiones pasase a conocerse a sí mismo, y después a Dios, que es lo que deseaba San Agustín para sí mismo, pues estos conocimientos son el cimiento de nuestra verdadera felicidad.

Sobre el carácter del protagonista dice a continuación:

Werther se descubre, lo primero, como campesino, pasa mucho tiempo con unos niños entre los *tilos*, de éstos pasa, a secas, a hacer el papel casi embajador o secretario de Embajada; sin saber dónde, de repente se muda en confidente de condes y príncipes, y, como por tramoya, todo se desvanece, apareciendo otra vez entre los *tilos*, oyendo al cura la antigüedad de estos árboles, y ridiculizando a la mujer de éste, que sin duda sería de rito griego (sic). Aun el carácter de Carlina, que es la segunda persona de esta novela, es incógnito del todo, pues no se advierte si es campesina, aldeana o señora de ciudad o corte, porque lo parece todo y nada parece. Su primera vista o encuentro es en una casa de campo, con unos hermanos llenos de mocos y a los que reparte un poco de pan negro, y al mismo tiempo se ve con vestidos de lujo, clave, canto, baile y cuanto pide el ceremonial del mayor señorío, cosas que bien mirado no guardan consecuencia ni conexión si juzgamos por el estilo y crianza española. El autor de esta novela usa de algunos pasajes de las Santas Escrituras, y esto es contra lo mandado por el Santo Oficio de la Inquisición, que

<sup>5</sup> *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Madrid, Castalia, 2.<sup>a</sup> ed., 1966, págs. 26-30.

prohíbe se use de ellas en libros satíricos, amatorios, burlescos, de novelas, etc., por ser contra el respeto y veneración que es debido a la palabra santa de Dios, y esto sólo basta para que la obra no se dé a luz. No sólo se hallan los divinos pasajes entre amores y obsesiones, sino que muchas de las expresiones son poco conformes con lo que enseña la religión.

Al final se dice:

Hay infinitos libros que tratan esta materia tan interesante con claridad, con método, con distinción, y lo que es mejor, con arreglo a lo que nos enseña nuestra madre la Iglesia por los Concilios, Santos Padres y teólogos, y por lo tanto puede leerse con mucho aprovechamiento, sin el inconveniente de que exciten las mismas pasiones, como sucederá tal vez con esta obra, que tan al vivo enseña a abrazar y a besar, con las demás caricias a que impele el amor desordenado <sup>6</sup>.

Este censor que tan mal escribía y que decía cosas tan peregrinas, continuaba, sin embargo, una tradición, la de los calificadores del Santo Oficio desde el siglo XVI. Para la Inquisición no existían valores literarios, excepto en las obras de la antigüedad clásica, cuya elegancia formal, consagrada por el tiempo, hacía perdonar su contenido en la mayoría de los casos. No así en las obras modernas. Las reglas que sirvieron para la prohibición o expurgación de libros señalan las proposiciones, los conceptos, las palabras que deben condenarse; en general todo lo que se oponía a la doctrina y a la autoridad de la Iglesia o del Estado. Lo demás no contaba o contaba menos. Y como los calificadores inquisitoriales no eran críticos literarios sino teólogos, se limitaron a tachar principalmente expresiones heréticas o que sabían a herejía, como cuando en *La Celestina* Calisto en vez de «cristiano» se declara «melibeo», divinizando a su amada.

Esto es lo que salvó a buen número de obras imaginativas, mientras perecieron en parte o del todo los libros discursivos, la literatura de pensamiento, en donde el concepto reprochable había de estar manifiesto. La literatura puramente imaginativa, en cambio, por su misma naturaleza, pobre en conceptos, rica

<sup>6</sup> El informe completo del censor en A. González Palencia, *ob. cit.*, vol. II, págs. 291-295.

en metáforas, escapaba a la censura inquisitorial, aunque respondiera en el fondo a una visión de la realidad merecedora de condena.

Los censores eclesiásticos de la época fernandina hacían crítica religiosa, como en nuestro tiempo hay quienes juzgan la obra por su importancia social y no literaria. Los clasicistas tenían por autoridades a Aristóteles, Horacio y Boileau; los censores, a San Agustín y otros Padres de la Iglesia. Y esto no ocurrió con los encargados de la censura, sino con otros eclesiásticos; por ejemplo, Joaquín Lorenzo Villanueva, el docto clérigo y académico autor de *El Kempis de los literatos*, que no es ninguna preceptiva sino una especie de guía moral del escritor.

No se crea que la censura procedía, como acabamos de ver, con autores heterodoxos solamente; también los católicos fueron objeto de repulsa. Traducida desde principios de siglo, *Atala*, la narración de Chateaubriand, se había reimpresso casi año tras año, mas he aquí que en 1830, por haberse publicado sin permiso, la mandan a la autoridad, y el censor dice:

He leído el librito *La Atala o los amores de dos salvajes en el desierto*, con el cuidado posible y, aunque con pena, voy a decir lo que siento de él. Ninguno aprecia más que yo los trabajos del célebre Chateaubriand, y ninguno quizá siente tanto como yo el que estos trabajos no sean tan puros como debieran. Este ilustre poeta se ha afanado en defensa de la religión y todos se lo agradecemos; pero, por desgracia, ha querido defenderla nivelándola a las luces del siglo y esto lo lloramos todos, y quizá a la hora de ésta lo llora él con nosotros. No sé si por un celo poco discreto o si por falta de ideas, él ha creído al cristianismo susceptible de progreso, y ha presentado a la religión bajo un aspecto medio filosófico y medio poético, muy capaz de hacerla amable si fuera una institución humana, y capaz también de hacerla mucho daño, siendo, como es, institución divina [...]. No diré yo que no sea muy hermosa la resistencia al crimen que la religión inspira a *Atala*, pero *Atala* misma confiesa que ha estado para caer, y esta profanación interior de su pureza no se expía, no se reprende por el misionero, no se purifica por ninguno de los medios que prescribe la religión [...]. La severidad del catolicismo desaparece para presentarlo como eminentemente amable<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> A. González Palencia: *ob. cit.*, II, págs. 326-327.



En una época en que la creciente industrialización de Francia e Inglaterra favoreció el desarrollo de la industria del libro, la censura contribuyó a retrasarla en España. La mayor parte de las traducciones que se hicieron al español en la década que estamos viendo, se publicaron en el extranjero, casi siempre en Francia. Sólo a partir de 1830 se invirtieron los términos.

Las dos grandes novedades literarias de esos años fueron las obras de Walter Scott y de Byron. De Walter Scott se imprimieron diez traducciones al español, en Inglaterra las primeras, las demás en Francia, y sólo cuatro en España. De 1830 a 1834 hubo quince traducciones en España y únicamente tres fuera. En 1827 apareció en París, prescindiendo de algún que otro fragmento en revistas, la primera traducción de Byron (*El corsario*). Sólo en 1830 editaba la obra Cabrerizo en Valencia.

La primera versión de *El talismán* de Walter Scott publicada en España fue la de Eugenio de Tapia (Barcelona, 1826). Alguna otra obra del mismo autor apareció en los dos años siguientes, pero todavía en 1831 se denegó permiso para la publicación de *Ivanhoe*, novela que traducida directamente del inglés por José Joaquín de Mora había editado Ackermann en Londres en 1825. El vicario eclesiástico de Madrid, considerando que sus observaciones sobre dos personajes, un prior del Cister y un caballero templario, bastaban para formar una idea justa de la obra, señalaba cuidadosamente en el texto las palabras y acciones contrarias a la Santa Escritura, o aplicadas impiamente, así como toda burla o desconcepción «de las cosas de Dios y de sus santos», y lo que podía viciar las buenas costumbres<sup>8</sup>.

El vicario impidió también en el mismo año la publicación de *El párroco de Wakefield*, la novela de Oliver Goldsmith que ya había aparecido vertida al español en 1808, en la colección de la Biblioteca Británica. Dice el censor:

El argumento de toda ella es un párroco protestante y en el uso y ejercicio de las libertades anglicanas. Juzgué seguramente que, prescindiendo de ser verdaderamente una fruslería, como se advierte en la primera hoja, por sólo esta razón su permisión y publicación no sólo

<sup>8</sup> Angel González Palencia: *Entre dos siglos. Madrid, C. S. I. C., 1943, págs. 283-291.*

no sería edificación a la nación española, católica, apostólica, romana, sino escandalosa y aun perjudicial, como pienso lo son la mayor parte de las novelas extranjeras, y muy particularmente las escritas, como la presente, por autores separados de la Iglesia romana, no teniendo reparo en decir que ellas, por más morales que se quieran decir o suponer, son la causa y raíz de la general depravación de costumbres que, con dolor de todos los buenos, se advierte, especialmente en los jóvenes de uno y otro sexo<sup>9</sup>.

Dos años después, sin embargo, Bergnes la publicaba en Barcelona con el título de *La familia de Pimrose*.

Por último, hay que tener en cuenta que las versiones autorizadas de escritores extranjeros casi nunca son fieles en su totalidad, no por descuido de los traductores sino por haberlas hecho pensando en la censura, y hasta por escrúpulos del propio traductor. Pero a veces no bastaban tales precauciones.

Fray Manuel Amado, de la orden de Santo Domingo, envió a la censura su versión española de *El Mesías* de Klopstock, advirtiéndole que no era propiamente una traducción, pues «aunque efectivamente el poema de Klopstock ha servido de texto para la formación de este libro, con todo, se le ha variado tanto y en tantas partes para evitar los errores del original» que podía considerarse como una paráfrasis. Ni aun preparando así el terreno evitó fray Amado la desfavorable censura que el vicario eclesiástico entregó al Consejo de Estado el 4 de diciembre de 1832.

Es de notar que el censor empieza coincidiendo con los clasicistas franceses. Después de leer obras semejantes a la que examina, tiene por inconcusa la máxima de Boileau de que los terribles misterios de la fe cristiana no son susceptibles de ficciones poéticas, que mezcladas con verdades del Evangelio dan a éstas el aire de fábulas.

A mí me parece que, a pesar de los aplausos de los alemanes, paisanos de Klopstock, han prodigado a su poema y también algunos extranjeros, particularmente franceses, ni la religión ni la España perderían nada, si ya no ganasen, en que este poema no corriese vertido en nuestro idioma.

<sup>9</sup> A. González Palencia: *Censura gubernativa*, II, págs. 323-324.

Siguen luego las observaciones al texto. He aquí una muestra:

En mi concepto es indispensable suprimir todo el episodio amoroso de Cidelia y Semida [...] porque es demasiado incongruente la mezcla que allí se ve de sagrado y profano.

Y termina así.

En fin, yo no acabaría en mucho tiempo de decir mi modo de ver y juzgar el poema de Klopstock si quisiese recorrer una por una sus páginas y líneas. Diré, por último, que ninguna edificación puede encontrar un cristiano en su lectura, y que acaso perderá en ella cualquiera su tiempo, tanto como le perdería en la de una de las novelas de Walter Scott. Una palabra sola de los evangelistas, aquel sencillísimo *et crucifixerunt eum*, o aquel *et clamans voce magna emisit spiritum* valen más, infinitamente más que todos los rasgos poéticos, o que se dicen tales, y yo no encuentro ninguno verdaderamente tal en Klopstock y, sobre todo, valen más que todo el ridículo maravilloso de este poema.

Al final aún señala el censor unos cuantos galicismos, pues la traducción se había hecho sobre una versión francesa, que era lo más corriente cuando se trataba de obras en inglés y sobre todo en alemán. Diez años después se publicaba el poema de Klopstock en París, traducido también del francés seguramente por Patricio de la Escosura.

#### JAVIER DE BURGOS

La crítica de los censores pudo limitar la entrada en España de no pocas «novedades» románticas; pero no presentó una oposición tan decidida al romanticismo como la crítica clasicista. Nadie más intransigente en este punto que aquel mismo Hermosilla que tanto se lamentaba por la intromisión eclesiástica que estuvo a punto de dar al traste con su *Arte de hablar en prosa y verso*.

Otros, sin embargo, con formación no menos clásica que él, fueron más flexibles. Un año después de haberse publicado la preceptiva de Hermosilla, otro docto afrancesado, Francisco

Javier de Burgos (Motril, 1778-Madrid, 1848), bien conocido por su traducción de las obras de Horacio, leía su discurso de recepción en la Academia Española<sup>10</sup>. Según Francisco Fernández y González en su mediocre *Historia de la crítica literaria en España* (1867), Burgos hizo una exposición de las doctrinas románticas en donde enseñaba contra los modernos clásicos que todas las palabras y frases de un idioma pueden usarse en poesía a ley de oportuna elección y delicado discernimiento. Veamos.

Burgos confiesa haber creído en otro tiempo que ciertas voces y giros de la lengua jamás debían ser adoptados por la poesía; pero que meditando sobre una sentencia de Horacio, llegó a la consecuencia de «que apenas hay voz tan baja, frase tan humilde que la poesía no pueda ennoblecer». *Alfeñique, alcahueta, burdel, rufianes, garito* las ennobleció Jovellanos en la Epístola a Arnesto, y no por ser sátira. Esas palabras se pueden emplear hasta en composiciones líricas, como fray Luis de León usó el verbo *menear*. Todo lo cual podía admitirlo un romántico, puesto que coincide o parece coincidir con el concepto que del lenguaje poético tuvieron, según hemos visto, Blanco White y Alcalá Galiano, dejando aparte lo dicho por críticos y poetas que les precedieron.

A continuación justifica Burgos su parecer teniendo en cuenta que

toda palabra que expresa exactamente una idea es conveniente y oportuna, y que ninguna consideración hay que deba excluirla de cualquier género de composición, sino cuando el pudor, los usos u otros motivos igualmente calificados impidan enunciar la idea representada por la tal palabra. Claro es que aquellos objetos de que nunca se habla en las reuniones de personas decentes y bien criadas, no pueden ser tratadas por un poeta, y que por consiguiente las palabras que los designen jamás deben entrar en la poesía; pero no sucede lo mismo con los otros objetos de que se habla en toda sociedad escogida, sin que sea necesaria otra precaución para que la poesía los nombre, que asociar las voces que designan a algunos de los más vulgares, sea con epítetos que los realcen, sea con imágenes cuyo brillo resalte sobre todas las palabras que formen el cuadro entero. Por esto, por ejemplo, rara vez emplea la poesía sin una calificación los nombres *asno, buey, cabra, oveja*, etc., y casi siempre dice el *asno sufrido*, el *caballo*

<sup>10</sup> Puede leerse en los *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos* de Eugenio de Ochoa. París, I, 1840, págs. 222-230.

*ligero, el buey lento, la cabra trepadora, la oveja golosa, etc.*, mientras que, por no salir de cuadrúpedos, los nombres *león, pantera, tigre, dromedario* y otros que designen animales poco conocidos, esto es, objetos no vulgares, se emplean con mucha frecuencia sin ninguna calificación.

Aquí, en cambio, ya se nota una divergencia esencial con los románticos. El criterio de Burgos es social; lo importante para él es que el lenguaje poético esté de acuerdo con el decoro del lenguaje en las reuniones de personas decentes, en toda sociedad escogida. Las palabras que se atengan a tal uso, serán decorosas y no hay inconveniente en llevarlas a la poesía. Pero éste no es el criterio romántico, que en vez de fijarse en el decoro social está atento a la espontaneidad y eficiencia expresiva del vocablo. En el fondo, Blanco, al comentar el pasaje de la *Celestina* que vimos, y Burgos en su discurso académico, hablaban de cosas diferentes. El uno se refería a la delicadeza de una imagen poética lograda con palabras sencillas, corrientes; el otro supeditaba el lenguaje de la poesía al uso de la buena sociedad.

#### AGUSTÍN DURÁN

En 1828 apareció en Madrid un folleto que llevaba este largo título: *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito particular*. El autor, que no quiso dar su nombre, era Agustín Durán (1789-1862), abogado madrileño que había colaborado en la edición de una serie de comedias españolas antiguas iniciada en 1826<sup>11</sup>.

El objeto del discurso es rebatir a la crítica clasicista dominante en España desde Montiano y Luzán en el siglo XVIII, hasta su representante más inmediato, Gómez Hermosilla, aunque a éste ni siquiera se le menciona.

Nuestra España abunda en traducciones y compilaciones de elementos de literatura; pero todos escritos en el sentido del clasicismo, sin que

<sup>11</sup> David T. Gies: *Agustín Durán. A biography and literary appreciation*. Tamesis Books, London, 1975.

hasta ahora se haya tratado de dar a nuestra juventud una idea de lo que es el género romántico, a pesar de que en Alemania, Francia e Inglaterra está casi terminada la discusión sobre la materia.

El género romántico a que se hace referencia no es el contemporáneo, triunfante ya en varios países europeos, aunque todavía inexistente en España, sino el de Ariosto, Shakespeare y Calderón. Siguiendo a A. W. Schlegel, a través de Boehl de Faber, Durán señala que la espiritualidad religiosa y el régimen de las sociedades modernas las separan radicalmente del orden político y la idolatría de los pueblos antiguos.

En estas razones se han fundado los alemanes para admitir dos géneros distintos de literatura, llamando clásico al que procede de las existencias políticas y religiosas de los pueblos antiguos, y romántico al que eleva sus creaciones en el nuevo modo de existir, emanado de la espiritualidad del cristianismo, de las costumbres heroicas de los siglos medios y del modo diverso que tiene de considerar al hombre.

La diferencia, pues, entre esas dos literaturas se funda en sus diversas condiciones religiosas, políticas y sociales. Con la religión —prosigue Durán— perecieron los gobiernos republicanos de la Antigüedad, y de la existencia social se pasó a la individual bajo el manto protector de la monarquía.

De aquí resultó que a los gozes y ocupación de tomar más o menos parte en la dirección del estado, sustituyeron los hombres los placeres más tranquilos e individuales que proporciona el régimen monárquico en el nuevo orden social, y acostumbrados a tan dulce y pacífico género de vida empezaron a dar más importancia a su existencia como individuos, dedicando en pro de la vida doméstica todos los cuidados y el tiempo que antes exclusivamente empleaban en asistir a la tribuna y en favor de la causa pública.

Así se comprende que las creaciones románticas no describan al hombre abstracto y exterior, sino al individual e interno, dice Durán sin hacer la menor salvedad respecto del teatro español antiguo, que no sobresale precisamente por sus creaciones individuales. El poeta clásico trata de describir caracteres generales y tiende siempre a un fin moral fijo y determinado, lo que es accesorio para el romántico. La moralidad más o menos vaga que se deduzca de sus invenciones, debe resultar de

los actos singulares ejecutados por los personajes que intervienen en ellas.

Con estos y otros rasgos va trazando Durán las diferencias entre la literatura clásica antigua —más la francesa de la época de Luis XIV— y la moderna, concretamente el teatro español de Lope a Calderón. Su propósito es mostrar que ese teatro y el francés son dos géneros literarios diferentes, pero igualmente valiosos porque ambos se fundan en las necesidades morales, en los modos de existir, juzgar y sentir propios de cada nación. Y que, por consiguiente, no pueden aplicárseles los mismos criterios. Las unidades en que se encierra uno de ellos no rigen en el otro, que admite además diversidad de tonos y modos de expresión inexistentes en el primero.

Si la crítica española del siglo XVIII hubiese planteado la cuestión desde el punto de vista con que hoy día se considera en Europa —dice Durán—, no hubiera tomado lo accesorio por lo esencial, y en vez de destruir nuestro antiguo teatro lo hubiera perfeccionado «purgándole de los defectos que le afean, propios del mal gusto del siglo». No fue así, y el magnífico templo anterior fue sustituido por otro, pobre, mezquino, caduco, extraño «a los hábitos, costumbres, creencias y modo social de existir de sus compatriotas». En esas consideraciones sorprende que Durán atribuya a la crítica literaria influjo tal que pudiera destruir un teatro tan arraigado y frondoso como el de Lope y Calderón. Sin duda, la crítica no alcanzó nunca tan enorme poderío; pero en éste como en otros casos, que ya veremos, el nacionalismo español necesitaba una víctima propiciatoria a la que achacar culpas ajenas. Los autos sacramentales, por ejemplo, no fueron suprimidos por razones literarias, después de leer a Boileau, sino seguramente para evitar las indecencias que el público se permitía con ciertas actrices en sus papeles religiosos, tal como cuenta Moratín<sup>12</sup>.

El principio de la nacionalidad que, como vemos, es tan constante en Durán, sólo en una ocasión va acompañado por el sentido histórico del cambio. Dentro del esquema que ope-

<sup>12</sup> En la reseña histórica del teatro del siglo XVIII que sirve de Prólogo al tomo II de su *Obras*. Ed. de la Real Academia de la Historia. Madrid, 1830, págs. xxxii-xxxiii.

nía al clasicismo pagano de la Antigüedad el romanticismo cristiano de los pueblos modernos, se presentaba una gran dificultad: la del clasicismo francés. Si el drama romántico tiene su origen en el cristianismo y en la Edad Media caballeresca, ¿cómo es que Francia, el país cristiano predilecto de la Iglesia, y no menos caballeresco en dicha Edad que los demás, no lo tuvo, y sí, en cambio, un teatro clásico? Durán piensa que Francia había modificado en gran manera la existencia social de los siglos medios. Las guerras civiles y las revoluciones, separando al pueblo «de la obediencia pasiva (elemento esencial en las monarquías absolutas), le acostumbraron a la discusión de los asuntos políticos y religiosos». Así vino a tener la nación «cierta libertad republicana» que permitía o toleraba la censura y discusión de todas las opiniones. «Introducido ya y generalizado el espíritu de análisis, que es tan favorable a las ciencias de hecho como perjudicial a las de imaginación y sentimiento íntimo, el pueblo francés se separó cada día más del espíritu monárquico y del entusiasmo religioso y caballeresco de la Edad Media.» Influyó también en este cambio el estudio de la historia y literatura de Grecia y Roma; un francés regularmente educado conocía mejor la vida de un Bruto que la de un Duguesclin o de un Bayardo. En tal situación se hallaba Francia cuando Corneille y Racine formaron su teatro acomodándose al nuevo carácter adquirido por la nación.

Nada semejante había sucedido en España. Consolidada la monarquía absoluta con Carlos V y Felipe II, «el español, privado de toda discusión política y religiosa, se vio libre del germen de las discordias y conserva aún la opinión monárquica y cristiana que le distinguía en los siglos XVI y XVII». Aun hoy —añade— se piensa en la república como en algo monstruoso, y para vivir en paz y quietud no se concibe gobierno sin rey.

Estamos los españoles con la imaginación muy cercanos a la conquista de Granada para haber olvidado los nobles recuerdos de los caballeros árabes y los cristianos que peleando en el campo del honor se disputaban el premio en generosidad, cortesía y amores. ¿Y por qué no ha de ser así? Por mi Dios, por mi Rey y por mi Dama es aún la divisa del noble castellano, y sobre ella han girado todas las creaciones poéticas donde brilla el genio nacional, desde principios a fines del siglo XVII.



He aquí admitidos, por una parte, la ausencia de espíritu científico en España, y, por otra, el persistente medievalismo de la vida española. En el fondo, y esto es lo más curioso, Durán coincide tanto con lo dicho antes por Blanco, a quien no conocía, como con lo que diría Larra ocho años después. Lo que unos y otros observaron es que el conformismo religioso y político había impedido en España el desarrollo de un espíritu crítico, científico y filosófico, de una literatura de pensamiento. En lo que discrepaban era en la valoración; para Blanco y Larra, la ausencia de espíritu científico había constituido una grave mutilación a la que cabía achacar la decadencia y el atraso español; para Durán, en cambio, era un fenómeno positivo por haber favorecido la creación poética. Pues, según él, la formación científica se oponía a la poética, creencia general en la España de su tiempo que no podía encontrar más excepción que la de Lista, pero que hubieran desmentido no pocos románticos alemanes.

En su argumentación sobre el teatro francés, Durán había caído en una contradicción que destruía la diferencia más admitida, incluso por él mismo, entre clasicismo y romanticismo. A. W. Schlegel y otros teóricos habían calificado de clásico a Racine por ser un imitador de los trágicos griegos. Al decir ahora Durán que el teatro de Racine respondía, se acomodaba a las condiciones de la sociedad francesa de su tiempo, su carácter clasicista, es decir, imitativo, desaparecía para convertirse en un autor no menos romántico que Lope de Vega, puesto que su obra dramática en vez de imitación de los antiguos era emanación espontánea de la sociedad en que vivía.

Otros puntos hay tan interesantes como discutibles en el discurso de Durán. Uno de ellos procede de Boehl de Faber. Frente a los críticos clasicistas que forman «el partido literario antinacional» como culpables de la ruina del teatro español antiguo, se afirma que el gusto popular continuó siéndole fiel. La realidad no era ésta, ni cuando escribía Boehl, ni ahora, ni durante el período romántico, según tendremos ocasión de mostrar más adelante. A la vista de todos estaba que el teatro de Lope y Calderón no atraía al público, y, sin embargo, los mismos que estaban presenciando aquel singular fenómeno seguían repitiendo lo contrario.

El discurso de 1828 debe completarse con el discurso preliminar que puso Durán a su *Romancero de romances caballescicos e históricos* de 1832. Más breve que el primero, más feliz de expresión y con mejor estilo, el sentido histórico es el que ahora predomina sobre el principio de nacionalidad. El origen de los romances y la evolución de la lengua «rústica», de la que procede, en su opinión, la castellana, ocupan numerosas páginas. Al caracterizar las diversas clases de romances y establecer su relación con la poesía popular y culta de la Edad Media, Durán sintetiza con acierto lo que había dicho cuatro años antes sobre la literatura de los pueblos modernos como resultado de la religión y de nuevas condiciones sociales y políticas.

Diferentes hábitos, costumbres y existencias alteraron necesariamente el modo de considerar las cosas, y cambiando el espíritu, formas, idealidad y modo de concebir en poesía lo maravilloso, han producido un sistema acomodado a las nuevas bases sociales. Los griegos y romanos consideraban la especie humana bajo el imperio del fatalismo, y al hombre en general como un ser máquina sometido al inflexible destino. Su ídolo era la patria, a ella se sacrificaba toda individualidad; los más fieros republicanos se tenían por más esclavos de ella, y abdicaban todo interés personal ante el objeto de su culto. Este modo de sociedad formaba un centro de existencia común y exterior que excluía la importancia del hombre como individuo, para atribuir-la a un ente abstracto. Así es que la idealidad poética de la cosmogonía griega se adapta muy poco a la expresión de los sentimientos íntimos e individuales que tanto preponderan en las sociedades modernas.

En cierto modo, los dos escritos de Durán interesan más que por la originalidad de sus ideas, no muy pronunciadas, por sus errores y contradicciones, que no dejaron de contribuir a la desorientación de la crítica española de su tiempo. Pocas veces se llegó a comprender el sentido del romanticismo como movimiento literario del presente; el verdadero romanticismo, para muchos, era el antiguo, el de Lope y sus contemporáneos, y ésta es, como dice Donald L. Shaw, la principal deficiencia de Durán<sup>13</sup>. Si luego apareció otro precedente del extranjero, con-

<sup>13</sup> Introducción a su edición del *Discurso*. University of Exeter, 1973, págs. XXI-XXII.

cretamente de Francia, ése no fue sino un romanticismo exagerado y falso. El nacionalismo, al que hay que hacer responsable de no pocas anomalías literarias, también lo fue de ésta.

Yo considero a Lope, Góngora y sus contemporáneos [dice Durán olvidando *La Circe*, el *Polifemo* y muchas otras cosas] como los primeros que comprendieron el destino de la poesía castellana, y que abandonando la imitación de modelos latinos e italianos, establecieron el verdadero romanticismo español, tanto en la lírica como en la dramática. Así reunieron los elementos de la poesía popular, y crearon un sistema nuevo compuesto con la brillante imaginación árabe, con la sentimental y vehemente pasión de los escandinavos, con la aventurosa y galante caballería de los normandos, con los profundos pensamientos del dogma y moral cristiana, y, en fin, con el espíritu noble, guerrero, generoso y grave de su nación <sup>14</sup>.

Sobre tan falsos y vagos elementos se fundaba el romanticismo español, según Durán, cuya propensión arcaizante le llevó a cultivar un lenguaje poético que en el fondo es una aberración antirromántica: la fabla antigua.

Influjo más efectivo que a sus ideas literarias habría que atribuir a la labor realizada por Durán en sucesivas recopilaciones de romances hasta culminar en su gran *Romancero general* de mediados de siglo.

#### DONOSO CORTÉS

En la historia de la crítica romántica española se menciona a veces después del discurso de Durán el que pronunció Donoso Cortés en 1829, en el Colegio de Cáceres, al inaugurar el curso de Humanidades, que estuvo a su cargo aquel año. Tiene, sin embargo, tan escaso valor, como no sea para observar la trayectoria de su pensamiento, que no hay por qué detenerse a examinarlo. Fue su primer escrito de juventud, y ya entonces sobresale por lo desmesurado. Sus ideas proceden de Durán, a quien llama «metafísico profundo». En la breve caracterización de la literatura del siglo XIX figuran los nombres de Byron y Walter Scott, para acabar con un gran elogio de

<sup>14</sup> *Romancero de romances caballerescos e históricos*, 1832, pág. xxx.

Quintana, su mentor. El cuadro literario que presenta, sin el menor criterio romántico, no puede ser más incongruente ni confuso.

#### «CORREO LITERARIO Y MERCANTIL»

El primer periódico autorizado desde la caída del régimen representativo empezó a publicarse en 1828 y duró hasta 1833. Toda cuestión política quedó excluida, pero fueron constantes los elogios al rey y sus ministros y, llegado el momento, a la reina María Cristina.

Los redactores principales fueron José María Carnerero, Mariano Rementería y Manuel Bretón de los Herreros. Carnerero, el adulador de todos los Segismundos, fue redactor de la *Gaceta* de Madrid con José Bonaparte; refugiado en Francia como afrancesado, el duque de Orleans le consiguió un puesto en la Bibliothèque Nationale; en el trienio constitucional se puso al servicio de los liberales más exaltados, para sentarse después de la mesa del duque de Angulema, el invasor que con los cien mil hijos de San Luis había acabado con el régimen liberal. Los ditirambos a los reyes en el *Correo* le valieron el privilegio exclusivo de publicar en 1831 una revista literaria, las *Cartas Españolas*, de que se hablará después. Superficial y poco ingenioso como periodista, tampoco se distinguió en el teatro como autor de obras propias ni como traductor de otras francesas.

Mariano Rementería, ex secretario del Ayuntamiento de Bilbao, después de 1823 tuvo que escribir como un galeote de la pluma para sustentarse, traduciendo del francés, lengua que se preciaba de conocer como pocos, y publicado las obras más diversas, tanto una *Gramática italiana* como *El arte de hacerse querer de su marido*. En el *Correo* se ocupó de muchas obras literarias, novelas, cuentos, poesías.

Manuel Bretón de los Herreros, conocido en el teatro desde el estreno de su comedia *A la vejez viruelas*, en 1824, tuvo a su cargo en el *Correo* las noticias teatrales, lo que le dio ocasión para combatir a menudo a los enemigos del arte dramático español, que a su juicio eran: la ópera italiana, las refundiciones de autores antiguos españoles, el vaudeville y el

melodrama. Como otros escritores, Bretón confunde con el drama romántico el melodrama. A propósito de uno de Victor Ducange, dice que sigue apoderándose de los teatros

el intrépido romanticismo, y al considerar, generalmente hablando, el desenfreno literario de los autores que los abastecen, pudiera aplicárseles el nombre de energúmenos con más fundamento que el de poetas.

En la pieza que examina hay

batalla, dos muertes de mano airada, rapto, conato de estupro, rufianismo, meretrecismo, fanatismo, furias del abismo y, en fin, un romanticismo que se excede a sí mismo <sup>15</sup>.

Todo lo cual no le impidió, según veremos en otro capítulo, escribir en serio un melodrama con muertos a mano airada, rapto y otros excesos románticos.

Otros artículos de la revista reflejan la misma hostilidad frente al romanticismo, aunque mitigada a veces años más tarde. El discurso de Durán sobre la crítica clasicista y el teatro español antiguo fue reseñado desfavorablemente, mientras se elogiaba sin medida el teatro de Moratín. En carta a Boehl de Faber del 6 de diciembre de 1829. Washington Irving decía no comprender que en el *Correo* se siguiera considerando a Moratín superior a Calderón y Lope por respeto a la preceptiva neoclásica <sup>16</sup>.

Son frecuentes las reseñas de obras dramáticas, pero muy breves y superficiales, sin descender al análisis de las mismas. Es verdad que en los primeros tiempos del periódico muchas de las piezas de cuyo estreno se da noticia pertenecen a redactores del *Correo*, Carnerero y Bretón, buenos proveedores del teatro con obras originales y sobre todo con traducciones del francés.

Más importantes son los artículos de Bretón de los Herberos sobre diversos aspectos de la poesía dramática, sus estadísticas sobre las obras representadas en algunas de las tempo-

<sup>15</sup> 1832, pág. 665.

<sup>16</sup> Guillermo Carnero: *Los orígenes del romanticismo reaccionario*. Valencia, 1977, pág. 105.

radas teatrales, aunque no siempre coinciden con otros datos que poseemos.

Este llamado *Correro Literario y Mercantil* no respondió muy bien a su título. Por su escasísima información, de mercantil tenía muy poco. Y a pesar de los artículos literarios, a la literatura no se le concede mucha más importancia que a la tauromaquia. Todo lo que podía halagar el gusto o la vanidad personal del monarca tenía decidida preferencia sobre lo demás; para celebrar en prosa y verso el retorno de un viaje real por Andalucía, no bastó un número entero de la publicación.

La cual ofrece, con todo, alguna novedad digna de señalarse.

En 1828, desde los primeros números, hace su entrada el costumbrismo con artículos sin nombre de autor o con seudónimo (*El Mirón, El Observador*), como harán luego en las *Cartas Españolas El Solitario y El Curioso Parlante*. Sin que falte la mención de dos escritores franceses, Mercier y Jouy, en quienes se ha visto los precursores inmediatos del género.

No todo fue armonía entre los redactores del *Correo*, aun siendo tan pocos. Carnerero o dejó de exponer en la revista su discrepancia a propósito de la sátira de Bretón contra el furor filarmónico, ni éste, a su vez, dejó pasar las observaciones de Carnerero sin réplica suya.

Mucho más importante fue la que dirigió otro redactor, Juan de Peñalver, contra *El duende satírico del día*, de Larra, réplica que empieza en el número 34 (29 de septiembre de 1828) y continúa en varios otros. La mordaz sátira de Larra, que no pudo dejar indiferente al *Correo*, necesitaba de cierto espacio para combatirla y un tono no menos burlesco que el empleado por su joven contrincante.

Este papelejo está destinado a hacer grandes esfuerzos para probar que el *Correo Literario y Mercantil* es lo peor que se ha escrito de todo lo que se ha publicado desde la fundación de Madrid hasta el nacimiento del *Duende*, y para ello emplea con mucho arte aquella ironía y aquel gracejo, que son a manera de las especias que suplen la falta de sustancia

No es muy subido, en conjunto, el valor literario del *Correo*. Años después, Bretón de los Herreros lo recordaba así:

¿Dónde estás, que no te veo  
 tiempo amable del *Correo*  
*Literario y Mercantil*?  
 Sin disputas, sin rivales,  
 su redacción prosperaba,  
 y eso que vivía esclava  
 de censuras monacales<sup>17</sup>.

#### «GACETA DE BAYONA»

Cuatro años después de desaparecer el régimen constitucional, Madrid seguía sin más periódico político que la *Gaceta*, órgano oficial, pues el *Diario de Madrid*, con sus cuatro paginitas de avisos y noticias locales, apenas merecía tal nombre. Pero el levantamiento de los agraviados en Cataluña y otras ocurrencias modificaron en cierto modo la situación política. Entonces fue cuando Lista, que ya había ensalzado a Fernando VII como protector augusto de las artes, obtuvo permiso para publicar un periódico de propaganda gubernamental, aunque no en territorio español, sino en Francia, para contrarrestar la desfavorable imagen que se tenía en el extranjero del Gobierno español y aumentar su prestigio político y su crédito económico. Tal fue el origen de la *Gaceta de Bayona*, a la que pusieron fin la revolución de julio de 1830, y el propio Calomarde, que acabó prohibiendo su entrada en España. Duró desde octubre de 1828 hasta agosto de 1830<sup>18</sup>.

La *Gaceta de Bayona* estuvo a cargo de Lista y de Miñano, secundados desde Madrid por Reinoso, que redactaba la *Gaceta de Madrid* desde 1827. Pero sólo en algunos casos sabemos a quién hay que atribuir concretamente los artículos del periódico, todos los cuales aparecen sin firma, excepto los «comunicados», que llevan las iniciales del autor.

No hay duda, sin embargo, de que buena parte de los políticos corresponden a Sebastián Miñano (Becerril de Campos, Palencia, 1779-Bayona, 1845), afrancesado durante la ocupación napoleónica, que en el período constitucional colaboró en

<sup>17</sup> *La redacción de un periódico*, act. I, esc. I.

<sup>18</sup> Hans Juretschke: *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*. C. S. I. C., Madrid, 1951, págs. 132-143.

*El Censor* de Madrid y se dio a conocer por sus *Lamentos de un pobrecito holgazán*. Si en estos *Lamentos* y en otros escritos se mostró partidario del liberalismo, y hasta del liberalismo exaltado, poco después de restaurada la monarquía «pura» publicó en París, sin su nombre y por cuenta del Gobierno español, una *Histoire de la revolution d'Espagne* en que vilipendaba sin escrúpulo a los derrotados liberales. En 1826 emprendió la publicación de un *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal* que se hizo famoso quizá no tanto por su contenido como por las burlescas «fraternas» con que Fermín Caballero quiso ponerlo en ridículo.

Félix José Reinoso (Sevilla, 1772-1841) formó parte, con José María Blanco y Alberto Lista, de la Academia de Letras Humanas que ellos y otros estudiantes de la Universidad de Sevilla establecieron en 1792. La Academia premió su poema *La inocencia perdida*, publicado en 1804, cuando Reinoso, como sus compañeros, era ya sacerdote. Aunque afrancesado, no emigró a Francia como Miñano y Lista. Sin embargo, él fue el autor de un libro considerado en su tiempo como la Biblia de los afrancesados, el *Examen sobre los delitos de infidelidad a la patria*, que Lista le publicó en Auch en 1816 sin su nombre. Obra verdaderamente notable en que trata de justificar, con gran erudición jurídica, la actitud de los afrancesados durante la ocupación napoleónica.

Alberto Lista (Sevilla, 1775-1848), matemático y poeta, leyó sus primeros versos en la Academia de Letras Humanas cuando cursaba, como sus compañeros Blanco y Reinoso, la carrera eclesiástica. Colaboró con nuevas poesías en el *Correo* de Sevilla a principios del siglo XIX. Ayudó a Blanco en la redacción de los últimos números del *Semanario Patriótico* en la etapa de Sevilla, pero permaneció en la ciudad al ser ocupada por los franceses, y allí redactó un nuevo periódico al servicio de Bonaparte. Refugiado en Francia unos pocos años, en el período constitucional fundó en Madrid, juntamente con Miñano y Hermosilla, la revista *El Censor*, mientras se dedicaba a la enseñanza en el Colegio de San Mateo.

La crítica literaria de la *Gaceta de Bayona* sigue respondiendo en conjunto a los cánones del clasicismo. Las obras que son objeto de examen más detenido son aquellas que ofrecen más interés desde el punto de vista de los principios clásicos.



De Martínez de la Rosa, que como sabemos estaba publicando en París sus obras literarias, se reseñan en detalle la *Poética*, la traducción de la *Epístola a los Pisones* de Horacio, el *Edipo*. Pero así como Blanco White elogió únicamente las Anotaciones y los Apéndices a la *Poética*, que constituyen sin duda alguna lo más original de la preceptiva de Martínez de la Rosa, Reinoso, el crítico esta vez del periódico, ni siquiera los tiene en cuenta. Para él lo importante es la parte didáctica.

Un poema didáctico sobre la poesía no es una obra aislada y sin trascendencia; no es sólo una nueva composición, añadida al caudal literario de alguna lengua o de algún país; es el código de la poesía nacional, es la norma del buen gusto en la literatura, es la suma de los preceptos que deben tener de memoria y consultar incesantemente los escritores<sup>19</sup>.

Nada más terminante sobre el valor de una preceptiva poética; nada más anacrónico en 1828. La mayor parte de este y de otros artículos la dedica Reinoso, siguiendo el formalismo clasicista, al lenguaje y estilo. En medio de grandes elogios, no deja de señalar algunas faltas.

*Asómbrase y recrea* se diría de un niño que divirtiese con su inocente asombro; *se asombra y recrea* es la sola construcción en que puede suprimirse el pronombre respecto del verbo segundo, y hacerlos a entrambos recíprocos.

Otras veces nota superfluidad de palabras, duplicación inútil de epítetos, concurrencia de sílabas iguales o cacofónicas, «si su suerte teméis», «mas si su osado arrojó». Reinoso pide disculpas por sus observaciones, que no responden sino «a nuestro deseo de la perfección en obra de tanto mérito».

En sus artículos del *Athenaeum*, Alcalá Galiano, siguiendo la tendencia de la indiferenciación de los géneros propia de la crítica romántica, había dicho irónicamente que Martínez de la Rosa, en su *Poética*, clasificaba y subdividía con extraordinaria sutileza las obras poéticas «amonestando gravemente a sus discípulos para que de ningún modo confundan la égloga con el

<sup>19</sup> Núm. 16, 24 de noviembre de 1828.

idilio». Reinoso, en cambio, aprueba y hasta quiere más precisión.

Se habla con separación de la égloga y del idilio, nombres confundidos malamente por el uso, y no distinguidos por Boileau. Nosotros, prescindiendo del significado griego de estas palabras, de que no se han curado los poetas [...] quisiéramos denotar con ellas distintos géneros, convencidos de la utilidad de dar nombres diferentes a diferentes cosas.

No menos clasicista es el criterio de Reinoso en el examen de otras obras de Martínez de la Rosa. Al tratar de su traducción del *Arte poética* de Horacio, que elogia cumplidamente, y referirse a otras ya conocidas, sin excluir alguna inédita, añade:

Util es que trabajen muchos en transportar al Parnaso español las riquezas del Lacio, y muy especialmente las de una obra mirada por todas las naciones y siglos como el código fundamental del buen gusto<sup>20</sup>.

Reinoso no cambió nunca desde su primera juventud ni como poeta ni como crítico. Al recibir Blanco White, al final de su vida, algunas composiciones recientes de Reinoso con otras de Mármol, le sorprendió agradablemente ver que éste se había renovado poéticamente con los años, mientras que Reinoso seguía versificando igual que a fines del siglo XVIII, cuando escribió *La inocencia perdida*. En la teoría literaria había ampliado con el tiempo sus lecturas, pero sin separarse de la tradición clasicista en que se formó.

No así Alberto Lista. Lo que puede atribuírsele en la *Gaceta de Bayona*, juntamente con las cartas que al mismo tiempo dirigía a Reinoso, muestra que estamos en presencia de un clasicista de mayor sensibilidad y más abierto a innovaciones que su amigo y colaborador. En el artículo titulado «Otelo, Orosmán y el Tetrarca» hace un examen comparativo de tres obras, la *Jaira (Zaire)* de Voltaire, el *Otelo* de Shakespeare y *El mayor monstruo del mundo* (o *Tetrarca de Jerusalén*), de Calderón, es decir, de un clasicista y de los dos autores que

<sup>20</sup> Núm. 63, 8 de mayo de 1829.

desde A. W. Schlegel representaban la cima del teatro romántico moderno frente al clásico francés. Lista, sin embargo, no establece entre ellos distinción alguna siguiendo tal nomenclatura; analiza sus obras como dignas por igual de examen y comentario.

Por ser obras dramáticas escritas en lenguas diferentes, Lista prescinde del lenguaje poético, que en Reinoso era lo más importante, y se detiene en la estructura, los caracteres, la expresión de los sentimientos, la intención moral.

Observemos que todos han comenzado sus dramas por la descripción de los cuadros del amor feliz y correspondido; y todos con una misma intención moral, cual es la de hacer ver el peligro de las pasiones violentas, aun las más legítimas, y con el mismo fin dramático de interesarnos en la suerte del amor virtuoso, y preparar los corazones a la lástima de sus desgracias futuras. Pero aun en esta exposición hay diferencias que corresponden a la diversidad de los caracteres <sup>21</sup>.

Pasando a éstos, dice:

En Orosmán, cuyo carácter dramático tiene muy poca individualidad, y que se puede mirar como el tipo genérico del amor celoso, notamos al principio el desdén de un corazón bien nacido cuando se cree injuriado levemente, pero que se convertirá en furiosos homicidas cuando llegue a juzgarse ofendido en lo más vivo del alma. Otelo y el Tetrarca son más singulares; tienen un modo particular y exclusivo de sentir los afectos generales de la humanidad, el primero, que goza tranquilamente de su amor y que se consagra a los cuidados militares y del gobierno, confiado como los bárbaros entre quienes había nacido, pierde toda felicidad, todo sosiego, toda esperanza a la primera sospecha; el infierno está ya en su corazón: nada le ocupa sino el amor y los celos, busca todos los medios de conocer la verdad y de asegurar su venganza; y aquel corazón que no puede vivir sino en la paz o en medio de las tempestades, manifiesta su inquietud en los malos tratamientos de palabra y de obra de que la inocente Desdémona es víctima. El tetrarca no sospecha de Mariene; bástale saber que él va a morir y que ella es amada de su vencedor y su verdugo, para adoptar la resolución de arrastrarla consigo al sepulcro, pero sin dejar de amarla, y tomando precauciones para que ella no sepa que muere por orden de su marido. El homicida quiere, más

<sup>21</sup> Núm. 103, 25 de septiembre de 1829.

allá del vivir, ser amado de su víctima, y no puede sufrir la idea de ser odiado de ella ni un solo momento, aunque este odio le encuentre ya en la tumba.

Tras unas breves observaciones sobre los personajes femeninos, Lista prosigue:

El interés de la *Jaira* y de *Otelo* está mejor graduado y más sostenido hasta el fin que el del *Tetrarca*; en éste hay más riqueza dramática, más creación. El carácter de Orosmán pudo y debió reducirse a las reglas del teatro griego, y así la *Jaira* es una de las pocas tragedias perfectas que se han escrito. (Bien se ve que Lista no conocía la *Lettre sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* de Manzoni.) Ni el *Tetrarca* ni *Otelo* cabían en cuadros tan reducidos. Dígalo, cuanto al primero, la infeliz tentativa del mismo autor de la *Jaira* en su *Mariamne*; y en cuanto al segundo, la tragedia arreglada de Ducis, que sometiendo a las leyes teatrales los desordenados movimientos de aquel terrible africano, le dejó toda su atrocidad característica sin ninguno de los motivos dramáticos que la justifican en la obra de Shakespeare.

Las reglas, las leyes teatrales pueden ser necesarias en unos casos, pero perjudiciales en otros.

No puedo persuadirme [dice en carta a Reinoso] a que las unidades sean inherentes a la naturaleza del drama, como no se me demuestre que son necesarias para el interés, única ley fundamental de la representación <sup>22</sup>.

Algunas de las nuevas ideas literarias de Lista proceden indudablemente de Agustín Durán, de quien había reseñado favorablemente en el primer número de la revista su *Romancero de romances moriscos*. No hay más que repasar el discurso de Durán para ver lo que le debía al escribir a Reinoso como sigue:

Yo nunca he creído que sea lícito traspasar las reglas esenciales del arte dramático [...] pero hay algunas reglas convencionales, como son las unidades, que en mi opinión deben ser escrupulosamente guardadas cuando se quiere representar una acción, pero que permiten una latitud cuando se va a describir el *hombre interior*, luchando con

<sup>22</sup> H. Juretschke: *ob. cit.*, pág. 575.

los afectos y con los sucesos, racionando (¿razonando?) acerca de los movimientos que agitan su alma y sucesivamente los impulsos de varias pasiones. Los griegos sólo pintan al hombre del foro, único que conocían, sus costumbres, su gobierno y su religión toda exterior. En la Edad Media el hombre concentró su existencia, una religión espiritual le puso en un estado de relación inmediata con el Ser supremo. Y los sentimientos que se desarrollaron en su corazón participaron de la espiritualidad de su creencia y de la perpetua sociedad consigo mismo. De aquí el pundonor, desconocido entre los antiguos, de aquí la idolatría del amor y de la hermosura, desconocida en Atenas y Roma, donde el placer era todo; de aquí los sentimientos supersticiosos, los seres invisibles, la acción de la conciencia, los temores y remordimientos ocultos del criminal; de aquí, en fin, todos los movimientos del alma, en que no tienen parte alguna el mundo exterior. Todo esto merece pintarse, y es imposible hacerlo si se observa el sistema arquitectónico del drama clásico<sup>23</sup>.

Muy rara vez parece haber en las cartas a Reinoso alguna lejana reminiscencia de Blanco White, como en lo referente a la ilusión teatral, si es que no se trata de una simple coincidencia. Del influjo que Blanco ejerció en la juventud sobre su amigo no hay mejor testimonio que el soneto a Albino (Blanco), que Lista puso al frente de la segunda edición de sus *Poesías* en 1837. Termina así:

A nadie sino a ti, querido Albino,  
 Debe mi tierno pecho y amoroso  
 De sus afectos consagrar la historia.  
 Tú a sentir me enseñaste: tú el divino  
 Canto y el pensamiento generoso:  
 Tuyos mis versos son, y ésa es mi gloria.

Pero con el tiempo y la lejanía la separación intelectual se fue agrandando cada vez más. Y eso que a veces los ensayos literarios de Blanco en las *Variedades*, donde reseñó la primera edición de las poesías de Lista, se dirigían no al remoto público hispanoamericano al que iban destinados, ni al español, que no podía leerle por no estar permitida la circulación de la revista en España, sino *in mente* a su amigo de la juventud, a quien llegó quizá alguno que otro a través de interme-

<sup>23</sup> *Ibid.*, pág. 582-583.

diarios familiares. Después de estos años de la *Gaceta de Bayona*, viviendo cada uno en mundos diferentes, el contraste se hizo más acusado política y literariamente, aunque se mantuviera inquebrantable la amistad personal. Obsérvese que todo lo que Lista admite, sin abandonar por ello los principios fundamentales del clasicismo (ahí está la *Jaira* de Voltaire), pertenece al llamado romanticismo histórico, al pasado (Shakespeare, Calderón), mas no al romanticismo propiamente dicho, o sea, el contemporáneo. Bien es verdad que éste no existía aún en España; pero cuando en la década inmediata fueron apareciendo las producciones del romanticismo español juntamente con la representación de dramas románticos franceses, Lista, más intransigente que nunca, se revolvió airadamente contra unos y otros.

En vez de avanzar y llegar a nuevos puntos de vista, románticos o no, a través de las muchas novedades literarias que iban apareciendo por todas partes, Lista no sólo se detuvo, sino que hizo marcha atrás. Véanse los artículos que publicó en *El Tiempo* de Cádiz de 1838 a 1840<sup>24</sup>. Uno de los más extensos, que se titula «Estado actual de la literatura europea», está dedicado a probar que la disolvente filosofía del siglo XVIII es la que ha conducido a la anarquía literaria actual, esto es, la romántica. Es inútil buscar otra autoridad que acredite semejante afirmación, porque no se encuentra. Sí que las hay, en cambio, para refutarla; una de ellas nada menos que Chateaubriand, que más de una vez en sus *Memorias de ultratumba* repite que la nueva literatura del siglo XIX, incluyendo la suya, surgió como reacción contra las ideas escépticas o irreligiosas del siglo anterior.

Lista tenía razón al hablar de la pobreza de la literatura francesa en la época revolucionaria y napoleónica; pero hasta el más ciego pudo ver que ese que llama período infecundo de anarquía desde principios del nuevo siglo representó en realidad un extraordinario renacimiento literario en gran parte de Europa: en la Alemania de Goethe, en Inglaterra con sus poetas románticos y en Francia, que recobró entonces la poesía lírica, después de un silencio de dos siglos, e iba a dominar

<sup>24</sup> Reimpresos en sus *Ensayos libertarios y críticos* de 1844, con prólogo de José Joaquín de Mora.

la escena europea con escritores de la talla de Chateaubriand, Balzac y Stendhal. Italia, entretanto, daba dos grandes y muy opuestos románticos: Manzoni y Leopardi.

Cierto que Lista conocía muy poco de todo esto y no hubiera podido trazar un panorama tan amplio y certero como el que hizo Hartzenbusch poco tiempo después en el Ateneo de Madrid<sup>25</sup>. Pero no hacía falta estar muy al corriente de las novedades literarias europeas para darse cuenta de la fecundidad, originalidad y variedad del cambio que se produjo. Si para Lista ya en 1834 los románticos habían reducido la literatura de Francia a extremos de degradación, Blanco White, en carta a J. S. Mill de 1835, confesaba que después de pasar tantos años leyendo casi exclusivamente obras inglesas, había vuelto a sus *premiers amours*, a la literatura francesa, que tan familiar le fue en época ya lejana; pero ahora con vigor y vida muy superiores a la que conoció a fines del siglo pasado.<sup>26</sup>

Lista, por el contrario, no veía en la nueva literatura más que desprecio de toda autoridad, odio a todo lo que era o parecía religión, a toda especie de gobierno legal, anarquía, en suma; y sobre todo en el teatro francés, español y hasta alemán, empeño de envilecer y hacer aborrecibles nombres célebres en la historia, corporaciones respetables, personas venerables. Sin olvidar la falta de corrección literaria y la superficialidad. El propio Lista nos hace ver de dónde proviene su hostilidad: «Hemos procurado exponer las diferentes causas que han producido la anarquía que se nota actualmente en la literatura, y que tiene conexión con la que se nota en el orden social.» En efecto, la obsesión antirromántica de Lista en su vejez no es una simple vuelta al clasicismo de su juventud, sino la reacción de un conservador ante la revolución progresista española. El creciente radicalismo de la clase media y los excesos de la plebe le llevaron, como a muchos otros, a la defensa de los valores tradicionales, tanto políticos como religiosos y literarios. Hasta lamenta, lleno de devoción monárquica, que en sus *Leyendas españolas*, piezas burlescas en su mayoría, José Joaquín de Mora satirizase a reyes respetables de la lejana Edad Media.

<sup>25</sup> Ver más adelante al tratar de *El siglo pintoresco*, págs. 541 y sigs.

<sup>26</sup> *Life*, II, pág. 122.

## «CARTAS ESPAÑOLAS»

En 1831 apareció otro periódico literario, titulado *Cartas Españolas, o sea, Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria*. Publicadas con real permiso, y dedicadas a la reina nuestra señora por don José María de Carnerero.

El primer número (26 de marzo de 1831) se inicia con una solemne dedicatòria a la reina firmada por Carnerero, a la que acompaña el retrato de María Cristina —litografía del cuadro de José de Madrazo—, y un Frontis o presentación de *El Solitario*. A partir de éste apenas hay número que no lleve una poesía a María Cristina con motivo de sus días, sus embarazos y alumbramientos y otras circunstancias, así como a su augusto esposo.

La revista constaba al principio de tres cuadernos al mes, para convertirse en semanal a partir de enero de 1832. La presentación tipográfica era excelente, con buen papel y láminas en colores de cuando en cuando (modas femeninas). Precio, catorce reales al mes.

Durante el año 1831 tuvo Carnerero en las *Cartas* un colaborador muy asiduo, pero cuyo nombre, José Joaquín de Mora, se guardó muy bien de dar al público. No es que Mora, emigrado, que entonces andaba por América del Sur, enviara a la revista colaboración alguna, sino que Carnerero se puso a saquear por su cuenta el *No me olvides* de 1824, probablemente en la edición de Rosa en París. Las poesías de Mora —romances, letrillas, fábulas, composiciones descriptivas— y sus breves narraciones en prosa reaparecen en las *Cartas Españolas*, aunque sin indicar la procedencia ni reproducirlas con fidelidad. En «El otoño» Mora había escrito:

Ven; esparce  
tu bálsamo benéfico en la herida  
que el despotismo con acerba mano  
hizo en el seno del mortal. ¿No lloran  
males agudos los que al yugo inclinan  
la degradada frente? ¿No atribulan  
a la inocencia espinas dolorosas?  
¿No triunfa, hollando a la virtud modesta  
la impávida opulencia? ¿No engalana  
su frente audaz con torpes atavíos



la corrupción mortífera? ¿Quién osa  
 postrar con mano fuerte al que se eleva  
 en la común ruina? ¿Quién enjuga  
 del perseguido el doloroso llanto?

Toda esta tirada, tan subversiva para cualquier censor de la época, la redujo y transformó Carnerero así:

Ven, esparce  
 tu bálsamo benéfico en la herida  
 que mi apenado corazón destroza <sup>27</sup>.

La breve narración de Mora «El paraguas», que había aparecido en el *No me olvides* de 1824, se reprodujo en las *Cartas Españolas*, también sin el nombre del autor. Seguramente por su ambiente granadino y tono humorístico, Cánovas del Castillo la creyó de Estébanez Calderón, principal redactor de la revista después de Carnerero, y la incluyó en la edición de sus obras, y como suya sigue figurando en otras ediciones. Mas la deuda de las *Cartas* no se limita a lo escrito por Mora. También se aprovechan del *No me olvides* varias narraciones en prosa debidas a otras plumas, como «La heroína de Padua», «El templo gótico de Claremont», una descripción de Constantinopla, la de Viena de Madame de Staël, etc.

Otros colaboradores en prosa y verso, que aparecen con su nombre y más frecuentemente con las iniciales, tuvieron las *Cartas*: Manuel María Gutiérrez, a cuyo cargo corrieron las cuestiones económicas; Juan Bautista Arriaza; Agustín Durán; Martínez de la Rosa; Mariano Roca de Togores; José de la Riva; Bartolomé José Gallardo, con alguna poesía; H. V., traductor de Thomas Moore, que en otras revistas posteriores sigue traduciendo del inglés, sin querer descubrir su nombre; Eugenio de Tapia, con unas octavas al feliz alumbramiento de la reina; Ramón López Soler, con un soneto; Ventura de la Vega, con «Orillas del Pusa», la poesía que más revistas recorrió, por ser la que su autor solía enviar a toda nueva publicación periódica; y hasta por una vez José de Espronceda, que estaba aún emigrado, con una poesía que empieza: «Delío a las rejas de Elisa», la primera de las suyas que se imprimió.

<sup>27</sup> Este y otros ejemplos en *Liberales y románticos*, 2.ª edición, páginas 254-256.

Pero los colaboradores más asiduos fueron dos que firmaban con los seudónimos de *El Solitario* y *El Curioso Parlante*, o sea, Serafín Estébanez Calderón y Ramón de Mesonero Romanos, respectivamente. Allí empezaron a publicar Estébanez sus artículos de costumbres andaluzas y Mesonero, meses más tarde, los de su *Panorama matritense*. De uno y otro escritor se habla en el capítulo referente al costumbrismo. Ahora bien, mientras la colaboración de Mesonero se reduce a los cuadros costumbristas, la de Estébanez es mucho más amplia. A sus escenas andaluzas hay que añadir, entre otras cosas, algunas poesías, varias narraciones y muchas reseñas teatrales y de libros, no todos literarios.

En una sección de la revista, que a veces lleva el título de «La trompeta literaria», se da escueta noticia de publicaciones nuevas. En algún que otro número hay curiosas informaciones: la abundancia y calidad de los periódicos de Cuba, en contraste con la penuria existente en la metrópoli; la quema de libros prohibidos en Buenos Aires por mano del verdugo. Y no falta, naturalmente, la crítica en torno a la debatida cuestión del romanticismo. En 1832 aparecieron tres artículos «Sobre clásicos y románticos»; los dos primeros firmados por *El Literato Rancio*, el tercero por *El Consabido*. Todos limitados casi exclusivamente a la poesía dramática.

Los de *El Literato Rancio* tienden a demostrar que si todo oficio requiere su aprendizaje y sus reglas, la literatura no puede ser excepción. Aunque hoy, como siempre, haya «novadores» que se rebelen contra los principios establecidos, hay que recordarles que tales principios no son arbitrarios; derivan de la observación de modelos literarios que Aristóteles y Horacio admiraban. Los románticos piensan que no es bueno poner trabas a la imaginación, que sólo cuando es libre puede remontarse y mostrarse sublime. No hay tal, dice este literato rancio, apoyándose en el principio de la dificultad vencida: «nada en la naturaleza, ni en lo físico ni en lo moral, nos es concedido sino a costa de trabajo»: La demasiada facilidad abre las puertas a la medianía y enerva al mismo ingenio.

En su segundo artículo, *El Literato Rancio* comenta la ausencia total de reglas que caracteriza a los románticos, entregados sin freno a las inspiraciones de la imaginación. No hay en sus obras unidad de tiempo, ni de lugar, ni dignidad de

lenguaje; sus ideas son oscuras y extrañas, los sentimientos exagerados. Los románticos se consideran también imitadores de la naturaleza, pero no al modo de los clásicos, que la presentan idealizada y perfeccionada, sino tal como es, con todos sus caracteres, buenos o malos. Y no es lícito poner ante los ojos todo cuanto existe en el mundo real, pues hay muchas cosas que ofenden a nuestros sentidos. Los clásicos se colocan en un mundo ideal, que no por eso deja de existir en la naturaleza; lo que ocurre es que eligen las partes en que brilla con mayor hermosura. «Todo, pues, en lo clásico ha de ser puro, selecto y agradable.» La naturaleza de los románticos, en cambio, no se puede ver a veces sin repugnancia y hastío. El autor concede que no pocos horrores y torpezas son tan sólo patrimonio del plebeyo melodrama, no del verdadero romanticismo. Pero si los románticos tienen igualmente su mundo ideal, se trata de «un mundo lleno de fantasmas, visiones, endriagos y cuantos monstruos puede imaginar una fantasía delirante». Y nuestro crítico acaba invocando a Cervantes. Invocación que no es única entre los clasicistas. Si Cervantes acabó con los libros de caballerías, ahora haría falta otro Cervantes para acabar con la literatura romántica.

Yo hasta ahora no tenía noticia de otro romanticismo que aquel de que hablaron y defendieron Schiller, Schlegel y otros sabios alemanes, empieza diciendo *El consabido* en su artículo, con lo cual ya muestra que sus conocimientos generales sobre el romanticismo eran poco exactos y de segunda mano. A continuación indica como buen preceptista que hay reglas comunes a todos los productos del ingenio y privativas a cada cual, y que ambas deben aplicarse a los géneros clásico y romántico para discernir en cada uno lo general y lo particular. «Las leyes de la epopeya romancesca deben deducirse del *Orlando furioso* y no de la *Iliada*, porque aunque uno y otro poema pertenezcan a la categoría de los épicos, ni su asunto ni sus medios caben en un cuadro idéntico ni en las mismas formas; y como a pesar de esto son cada cual en su género un modelo de belleza, infero que aunque distintos los caminos por donde han marchado sus autores, no por eso son menos rectos y aptos para conducir al fin que se propusieron.

Lo dicho debe aplicarse al drama. La regla de unidad de interés, la de que todas las partes formen un todo completo,

la de que las pasiones y los actos se expresen en el tono que les corresponden, etc., he aquí las leyes generales a todos los géneros; pero resta saber si la regla de las unidades clásicas, si la de no mezclar diversos tonos de poesía, ni personajes populares y graciosos con los serios, etc., son tan esenciales que faltando a ellas nada bello ni grato pueda producirse. El romántico que adopta las primeras no puede encerrarse en las segundas; no obstante, sus dramas

producen tanto interés, agrado y un placer tan intenso que nadie que sea imparcial y sensible podrá desear que Shakespeare ni Calderón fuesen clásicos, ni románticos Corneille, Molière y Racine.

Estamos en presencia de un ecléctico amigo de reglas a quien agradan por igual, aunque por diferentes motivos, las obras clásicas y las románticas (del pasado). «En las bellas producciones clásicas disfruta, se recrea y se entusiasma el ánimo con la elegante sencillez de formas, la sublime naturalidad de expresión, y la verosimilitud material que produce el uso adecuado de las unidades de acción, de lugar y de tiempo propias del sistema clásico. En los dramas románticos agrada y deleita la simpatía con que arrebatan el alma fuera del mundo material y prosaico; la rica e inagotable invención con que se pinta en ellos la idealidad de los siglos medios, tan análoga todavía con nuestras costumbres, creencia y modo de considerar los objetos; el interés que inspiran sus complicadas fábulas; el estilo lleno de pompa y abundancia con que se adornan; la metafísica con que se retrata la tendencia que tomaron las pasiones bajo el influjo teológico de una religión sublime; el arte con que reúnen todos los tonos sin que discorden; el vuelo con que arrebatan la fantasía [...] y, en fin, la magia con que presentan la acción.»

Bien puede observarse que por escaso conocimiento de la teoría romántica y de la literatura europea contemporánea, o por otras razones, se había llegado a una singular confusión. *El Literato Rancio* y *El Consabido* parecen hablar igualmente del romanticismo, y, sin embargo, uno y otro se refieren a autores tan diferentes como Calderón y Byron.

DÉCADA PROGRESISTA  
Y ROMÁNTICA  
(1834-1844)

La Revista de la Revista es un periódico que se publica en Madrid, España, y que tiene como objetivo principal el de servir de órgano de expresión y de difusión de las ideas y de las actividades de los intelectuales españoles. Fue fundada en el año 1924 por un grupo de intelectuales que se reunían en torno a la figura de José Ortega y Gasset. Desde su creación ha sido una de las revistas más importantes de la cultura española, y ha publicado el trabajo de numerosos autores de talla internacional.

El contenido de la Revista de la Revista es muy variado, abarcando desde la filosofía y la historia hasta la literatura y las ciencias. En sus páginas se han publicado algunos de los trabajos más importantes de la cultura española del siglo XX, y ha servido como punto de encuentro para los intelectuales de la época.

LA REVISTA DE LA REVISTA  
 ADONIS-1136-1111-1924-1111  
 LA REVISTA DE LA REVISTA es un periódico que se publica en Madrid, España, y que tiene como objetivo principal el de servir de órgano de expresión y de difusión de las ideas y de las actividades de los intelectuales españoles. Fue fundada en el año 1924 por un grupo de intelectuales que se reunían en torno a la figura de José Ortega y Gasset. Desde su creación ha sido una de las revistas más importantes de la cultura española, y ha publicado el trabajo de numerosos autores de talla internacional.

El contenido de la Revista de la Revista es muy variado, abarcando desde la filosofía y la historia hasta la literatura y las ciencias. En sus páginas se han publicado algunos de los trabajos más importantes de la cultura española del siglo XX, y ha servido como punto de encuentro para los intelectuales de la época.

## CARLISMO Y LIBERALISMO. DEL ESTATUTO A ESPARTERO

EL CONOCIMIENTO de la historia de España es indispensable al tratar del período romántico. Si ya antes, como hemos visto, el escritor participó en la vida pública, ahora, favorecido otra vez y menos fugazmente por la libertad política, lo vemos en mayor número ocupar puestos importantes. Fenómeno que se produce igualmente en otros países europeos. En España, el primer jefe de Gobierno que, aunque tímidamente, modificó la estructura del antiguo régimen fue Martínez de la Rosa, a quien sucedió el conde de Toreno. Desempeñaron el cargo de ministros, en 1836, el duque de Rivas y Alcalá Galiano. Larra fue elegido diputado el mismo año. Como tal actuó después en las Cortes Espronceda. Su amigo Ros de Olano llegó con el tiempo a ministro. Del periodismo, que casi todos ejercieron, habían de salir, hasta la Revolución de septiembre de 1868, numerosos diputados, gobernadores, embajadores, ministros.

Mas la historia política no importa sólo por la intervención personal que en ella tuvieron unos u otros, sino también por la huella que dejó en su obra literaria, aun en los que se mantuvieron alejados de los partidos. Sin la preocupación que la guerra carlista llegó a producirle, no es fácil entender lo que escribió Larra. La reacción tradicionalista de Zorrilla únicamente es explicable tras la política de los gobiernos progresistas frente a la Iglesia.

Lo que fue la Revolución francesa para no pocos románticos europeos, es lo que vinieron a ser para el español las alteraciones que se produjeron a partir de 1834, desde las matan-

zas de religiosos y la extinción de las órdenes monásticas hasta la regencia de Espartero. Ciertamente que las consecuencias de la revolución liberal española no fueron las de la francesa; pero tampoco hubo en el antiguo régimen de Francia un poder eclesiástico comparable al de España. Ese poder, que ya el conde-duque de Olivares consideraba temible para la monarquía en 1624, es el que en esta época hubo de someterse por primera vez en la historia moderna española al poder civil.

Dos días después de morir Fernando VII, su hermano Carlos María Isidro lanzaba un manifiesto proclamando sus derechos a la corona de España, heredada, tras la abolición de la llamada ley Sálica, por Isabel II, niña entonces de tres años. El levantamiento carlista del 3 de octubre de 1833 en Talavera de la Reina fue el principio de una guerra civil que había de durar hasta mediados de 1840.

Los carlistas vinieron a ser los continuadores de los realistas, que ya combatieron con las armas al régimen constitucional del trienio 1820-1823. Por el Trono y el Altar fue su lema, como partidarios que eran de la monarquía absoluta y fervientes defensores de la Iglesia. Eclesiásticos fueron no pocos de los combatientes en la guerra y de los consejeros de don Carlos, el cual declaró el 1.º de agosto de 1835 generalísima de sus ejércitos a la Virgen de los Dolores.

Brotos de insurrección carlista los hubo en casi toda España; pero al cabo la guerra se concentró en territorio vasconavarro por una parte, y por otra en una extensa zona del Este de la Península que comprendía varias comarcas de Aragón, Cataluña y Valencia. Todas zonas rurales, pues el levantamiento carlista no arraigó en las ciudades, ni siquiera en las del Norte y Levante. Pamplona, Barcelona y Valencia estuvieron siempre en manos de los liberales. Por tres veces fracasaron en su empeño de conquistar Bilbao los ejércitos de don Carlos.

El carlismo suplió la falta de recursos financieros y técnicos con la adhesión numerosa y entusiasta de sus voluntarios. Débil al principio, fue adquiriendo vigor hasta convertirse en un peligro para el Gobierno de Madrid gracias al genio militar de Zumalacárregui en el Norte y a la audacia de Cabrera en el Maestrazgo. En 1836 el general Gómez, cuyo nombre no podrá



olvidar quien haya leído a Larra, logró atravesar media España y regresar a territorio carlista con sus fuerzas a pesar de la constante persecución de que fue objeto. En mayo de 1837 se inició la gran expedición que llevó a don Carlos hasta las puertas de Madrid el 12 de noviembre, para emprender inexplicablemente la retirada al día siguiente.

Desde entonces fue declinando el poderío carlista, no obstante algunos éxitos parciales, mientras las fuerzas del ejército constitucional, cada vez más numerosas y mejor organizadas, iban dominando en Navarra. La desunión de las facciones de don Carlos se acentuaba y a principios de 1839 Maroto hacía fusilar en Estella a varios de sus generales. El 31 de agosto firmaba con Espartero el Convenio de Vergara. Un año más tarde Cabrera y sus seguidores se refugiaban en Francia. El 7 de julio de 1840 una proclama de Espartero anunció el final de la guerra civil.

### *Del Estatuto a la regencia de Espartero*

A la muerte de Fernando VII su viuda, María Cristina, actuando como reina gobernadora durante la minoría de Isabel, mantuvo al frente del ministerio a Cea Bermúdez, cuya política fracasó pronto, pues si era opuesta a las pretensiones de don Carlos, no dejó de ser hostil a los liberales, que constituían el más firme apoyo de la reina contra el carlismo. El 16 de enero de 1834 María Cristina nombraba jefe del Gobierno a Martínez de la Rosa. A él muy personalmente se debió el Estatuto Real, especie de carta otorgada que sustituyó a la Constitución de 1812, mitigando considerablemente su radicalismo democrático. Fiel a su concepto del justo medio, Martínez de la Rosa creó un Parlamento poco más que consultivo, formado por un Estamento de próceres de carácter aristocrático, y de un Estamento de procuradores elegidos por un número muy reducido de propietarios. No sólo la nomenclatura de semejante institución, sino el ceremonial y hasta los uniformes que habían de usar próceres y procuradores revelaban la propensión arcaizante de Martínez de la Rosa, y la tendencia que tuvo el primer liberalismo español de conciliar lo moder-

no y lo antiguo presentando las Cortes del siglo XIX como una restauración de las medievales.

La realidad vino pronto a mostrar que eran otros los tiempos, aun en la vieja y católica España. El 17 y 18 de julio la plebe de Madrid, víctima del cólera morbo, dio en atribuir el origen de la epidemia al envenenamiento de las aguas por los frailes, y se entregó a la quema de conventos y a una brutal matanza de religiosos. Pero el anticlericalismo popular, que ya se había manifestado esporádicamente en la segunda etapa liberal, no se limitó a Madrid; en Málaga, Murcia, Zaragoza, Reus, Barcelona se produjeron meses más tarde nuevas víctimas en asaltos a conventos e incendios de templos.

Las vicisitudes de la guerra, nada favorables al ejército gubernamental, la dificultad de encontrar recursos para sostenerlo y la falta de ayuda de Inglaterra y Francia, a pesar de la Cuádruple Alianza, contribuyeron a la caída de Martínez de la Rosa. Le sustituyó el conde de Toreno, el cual reservó la cartera de Hacienda para Juan Alvarez Mendizábal, comerciante gaditano emigrado en Inglaterra desde 1823, que en fecha reciente había desempeñado papel decisivo como financiero y hombre de acción en la restauración del liberalismo portugués. No transcurrieron más de tres meses cuando la agitación de las juntas y milicias formadas en varias ciudades por liberales exaltados o progresistas, que pedían una política radical frente al moderantismo iniciado por Martínez de la Rosa, obligaron a dimitir al conde de Toreno y dar paso a un ministerio Mendizábal.

Cuya principal preocupación fue la de obtener recursos financieros en el país, para sostener un ejército numeroso y bien equipado que pudiera acabar pronto con la guerra civil. Con este objeto decretó la desamortización de los bienes eclesiásticos.

Los resultados económicos y sociales de empresa de tal envergadura, que movilizó parte considerable de la riqueza nacional, pudieron no ser los que esperaba su autor en relación con la guerra, ni los que deseaban Espronceda, Larra o Flórez Estrada en beneficio de los pequeños propietarios del campo, pero, como ha mostrado un historiador de nuestros días, no favorecieron tan sólo a los más ricos compradores de bienes ecle-

siásticos ni dejaron de contribuir eficazmente a la pujanza que fue adquiriendo el ejército de la reina hasta su victoria final<sup>1</sup>.

Si no su radical reforma —de la que siguieron aprovechándose años después los más conservadores y católicos ministros de Hacienda—, la positiva inhabilidad de Mendizábal en la maniobra política y la oposición de poderosos grupos conservadores y del ejército hizo cada vez más difícil su posición al frente del Gobierno, no obstante el respaldo popular. Una intriga palaciega determinó su caída y el nombramiento, a mediados de mayo de 1836, de Istúriz como primer ministro. De este Gobierno formaban parte otros dos emigrados del 23, el duque de Rivas y Alcalá Galiano, que poco antes aún había defendido a Mendizábal en el Estamento de procuradores. Apenas se presentó el Gobierno en las Cortes fue objeto de un voto de censura. Istúriz replicó disolviéndolas y convocando nuevas elecciones para el mes de agosto. Pero ya desde julio empezaron las insurrecciones contra el impopular Gobierno: Málaga, Granada, Zaragoza, Madrid, Alicante, Barcelona. El 12 de agosto se sublevaron los regimientos de la guarnición de La Granja, donde veraneaba la reina regente, y le obligaron a proclamar, como ya habían hecho las juntas provinciales, la Constitución de 1812. Istúriz y Alcalá Galiano huyeron, el duque de Rivas se refugió, como sabemos, en la legación inglesa para emigrar después, y Larra, elegido diputado unos días antes, dejó de serlo poco días más tarde, al convocar elecciones el nuevo Gobierno, presidido por José María Calatrava. Acontecimientos políticos que tuvieron también importantes derivaciones literarias. A partir de entonces se manifiesta el romanticismo conservador, que habría de acentuarse en los años siguientes.

Desde fines de 1837 se hizo perceptible en la política española el creciente influjo de los jefes militares, singularmente del general Espartero. Favorecido por sus victorias contra los carlistas, halagado por gobiernos y partidos que deseaban atraérselo, fue adquiriendo una posición única que le permitió intervenir en la marcha política de un modo personal y decisivo. Al cabo vino a convertirse en la figura más destacada de los

<sup>1</sup> Miguel Artola: *La burguesía revolucionaria (1806-1869)*. Madrid, Alfaguara, 1973, págs. 148-160.

progresistas. Terminada la guerra, Baldomero Espartero, de cuna muy humilde, ennoblecido ahora con los títulos de conde de Luchana y duque de la Victoria, fue nombrado por María Cristina jefe del Gobierno. Con ello se iniciaba el predominio de los militares en la política, que tan profundas y duraderas consecuencias había de tener en el futuro de España.

Pero las relaciones políticas del general con la reina regente fueron difíciles desde el principio. Las Cortes habían votado una ley sobre la organización de los ayuntamientos que les privaba de la elección popular, destruyendo así el mejor resorte de acción que poseían los progresistas. Siendo aún jefe del ejército del Norte Espartero, había recibido diferentes exposiciones contra dicha ley, una de ellas firmada, entre otros, por Espronceda, García Villalta y González Bravo. Ahora bien, la reina sancionó la ley, cuya anulación figuraba en el programa de gobierno que le presentó Espartero. Ante tal situación, complicada por otras graves ocurrencias, María Cristina prefirió renunciar a su cargo de reina gobernadora, y el 17 de octubre de 1840 embarcaba en Valencia rumbo a Marsella. En mayo del siguiente año Espartero era elegido por las Cortes regente del reino durante la minoridad de Isabel II, que tenía entonces diez años de edad.

Poco más de dos años duró la regencia de Espartero. La cuestión de la tutela de la reina niña lo enfrentó con la aristocracia, que no veía en él sino a un usurpador; a la sublevación del general O'Donnell en Pamplona siguieron otras; varios jefes militares intentaron asaltar el Palacio Real para «rescatar» a la reina, intento duramente reprimido; los industriales catalanes, creyéndose amenazados por la política económica del Gobierno, dieron ocasión a un levantamiento en Barcelona, que Espartero reprimió bombardeando la ciudad; los moderados que emigraron a Francia, sobre todo Narváez y otros generales, se entregaron a la conspiración; la actuación de Espartero, tildada de dictatorial por sus adversarios, acabó por dividir a los progresistas, y el Gobierno perdió las elecciones a Cortes de abril de 1843. Poco más tarde empezaron en provincias los alzamientos, hasta que las fuerzas gubernamentales fueron derrotadas por Narváez. El 30 de julio embarcaba Espartero en el puerto de Santa María para dirigirse a Inglaterra.

## TERTULIAS LITERARIAS

A fines del siglo XVIII la condesa de Montijo, siguiendo el uso de Francia, tuvo en Madrid un salón literario que se hizo sospechoso por las inclinaciones jansenistas de los aristócratas, prelados y escritores que allí concurrían. Hubo otros salones menos conocidos y ninguno bien visto por la Corte; la reina María Luisa, según parece, sentía envidia y despego por toda dama de la nobleza que destacara más de lo debido por su inteligencia o su hermosura. En los primeros años del siglo XIX, en los salones de la condesa de Jaruco en Madrid, solían reunirse algunos escritores, mientras doña Francisca Larea de Boehl de Faber mantenía una tertulia literaria en Cádiz, a la que asistieron, entre otros jóvenes, José Joaquín de Mora y José María Blanco. Del salón aristocrático de la villa y corte se había pasado a la tertulia burguesa en una ciudad marítima, mercantil y cosmopolita.

Poco después en Madrid hubo también otra en casa del poeta Quintana. Tertulia de escritores —Juan Nicasio Gallego, Arriaza, el abate Alea, Capmany, Arjona, José María Blanco—, unidos entonces por sus opiniones políticas principalmente. Eran los patriotas, los escritores opuestos al grupo que se reunía con Moratín, protegido de Godoy. Desde la caída y prisión de Jovellanos la intelectualidad española se había dividido en dos bandos, el partido del pueblo y el de la Corte.

En las etapas de persecución y represión política, nada propicias para la formación de grupos y asociaciones libres, las tertulias dejaron de existir. Pero fueron reapareciendo durante el reinado de Fernando VII. Aunque a la reunión que tenía lugar los domingos por la mañana en casa de don José Gómez de la Cortina asistieron Bretón de los Herreros, Gil y Zárate y Estébanez Calderón, ellos mismos y otros escritores de la nueva generación que surgió durante la época de Calomarde tuvieron una famosa tertulia, llamada el *Parnasillo*, en el café del Príncipe, instalado junto al teatro del mismo nombre. En aquel recinto destartalado y sombrío, según recordaba Mesonero Romanos, con su docena de mesas de pino, su lámpara de candilones pendientes del techo y unos cuantos *quinquets* en las paredes, fue reuniéndose una buena parte de los escritores residentes en Madrid. En realidad había varias tertulias. Los

más jóvenes, Ventura de la Vega, Escosura, Ortiz, Juan Bautista Alonso, Pezuela, es decir, los procedentes del Colegio de San Mateo y la Academia del Mirto, formaban un grupo al que se añadieron Segovia, Ochoa, Larra, Salas y Quiroga, y al volver de su emigración Espronceda, con artistas como Federico de Madrazo y Carderera, esto es, los que habían de formar la redacción de *El Artista*, los románticos. En mesa aparte estaban Carnerero, Grimaldi, Bretón de los Herreros, Estébanez y Mesonero, algunos, como vimos, colaboradores de las *Cartas Españolas*, es decir, los antirrománticos. Otros fueron llegando después, dramaturgos como García Gutiérrez y Hartzenbusch, y oradores o periodistas políticos como Olózaga, González Bravo y Sartorius.

#### ATENEOS DE MADRID

Pero hubo asociaciones de otro tipo, que adquirieron gran importancia en la vida intelectual de la época romántica, el Ateneo y el Liceo de Madrid, y es significativo que las dos fuesen sociedades privadas, que surgieran «sin protección superior».

El Ateneo tenía su precedente en otro que se fundó en 1820, con sus secciones de ciencias, artes mecánicas, bellas artes y letras, y sus cátedras correspondientes, que desempeñaron José Joaquín de Mora, Alcalá Galiano, Flores Calderón, Lágasca y otros liberales que hubieron de emigrar en 1823. Como restauración del anterior, aunque no fuese igual, se estableció el nuevo Ateneo científico, literario y artístico a fines de 1835<sup>2</sup>.

Sociedad con el triple carácter de academia, instituto de enseñanza y círculo literario. Como academia constaba de cuatro secciones: ciencias políticas y morales, ciencias naturales, matemáticas, literatura y bellas artes. Como instituto de enseñanza estableció cátedras de Derecho público, Legislación, Economía política, Literatura española, que fueron ampliándose

<sup>2</sup> Sobre el Ateneo hay varios trabajos, empezando por el de Labra en 1878. El más reciente, el de Antonio Ruiz Salvador: *El Ateneo científico, literario y artístico de Madrid (1835-1865)*. London, Tamesis, 1971. Continúa siendo indispensable el discurso de Manuel Azaña: *Tres generaciones del Ateneo*.

hasta comprender, entre otros estudios, los de griego, árabe, hebreo, historia de España, literatura extranjera, física y geología, etc. Ya veremos la importancia que Larra atribuyó a estas cátedras, a las que asistió en el verano de 1836. Entre los personajes que las desempeñaron habían de figurar Alberto Lista, Alcalá Galiano, Luis de Usóz, Donoso Cortés, Antonio Benavides, Joaquín Francisco Pacheco, Gayangos. En el curso de 1839 a 1840 llegó a haber diecisiete cátedras y mil seiscientos veintiocho alumnos.

Tenía, además, el Ateneo como círculo literario un gabinete de lectura con todas las publicaciones periódicas del país y numerosas extranjeras, y una biblioteca que empezó con muy pocos volúmenes, cedidos por los socios, y fue incrementándose con el tiempo hasta convertirse en la mejor biblioteca de cultura moderna que había en Madrid.

En las diferentes secciones se pusieron a discusión los temas más diversos: filosofía de la historia, teoría de las ruedas hidráulicas, unidades dramáticas, industria nacional, clasicismo y romanticismo, conquista de América, mejoras de las cárceles, cultivo del añil en Cuba, influencia de la literatura árabe en la española, obras de Lope de Vega, etc.

El primer presidente del Ateneo, elegido a fines de 1835, fue el duque de Rivas, que tuvo de consiliarios a Salustiano Olózaga y Alcalá Galiano, y de secretarios a Juan Miguel de los Ríos, de quien partió la iniciativa de fundar el Ateneo, y Mesonero Romanos. En diciembre de 1836 Olózaga ocupó la presidencia, pero en 1838 fue elegido Martínez de la Rosa y Mesonero pasó a ser bibliotecario. Al frente de las cuatro secciones quedaron Olózaga, el conde de Vigo, José Mariano Vallejo y el propio Martínez de la Rosa en la de Literatura, teniendo como secretarios a José de la Revilla y Bretón de los Herreros.

A fines de ese mismo año el número de bajas había sido de 41; el de altas, 93. Y mientras los fondos existentes al terminar el año anterior eran de 5.857 reales, ahora ascendían a 23.022. El número de socios pasó de 295 en 1835 a 529 en 1842.

El *Semanario Pintoresco Español*, o sea, Mesonero Romanos, apolítico por temperamento y conveniencia, se congratulaba entonces por el ambiente que reinaba en el Ateneo: «En

todas estas reuniones en que han tomado parte casi todas las notabilidades políticas, científicas, literarias y artísticas de la capital ha reinado constantemente la más cortés armonía, la abstracción más absoluta de toda pasión política, el decoro y buen tono de la más distinguida sociedad, sin que ni un solo accidente, por pequeño que sea, haya venido a alterar en un punto tan grata y apacible reunión»<sup>3</sup>. Pero si en contraste con las agitadas sesiones de las Cortes el Ateneo era una isla de paz, la polarización política se hizo sentir de todos modos y hasta puso en peligro la existencia de la institución, menos concurrida de 1840 a 1843, a consecuencia en gran parte de la emigración moderada<sup>4</sup>. Los moderados, que pronto empezaron a ser la mayoría, como lo demuestra la elección de Martínez de la Rosa para el cargo de presidente, mantuvieron más firmemente su predominio tras la caída de Espartero.

#### LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO

En la memoria del año 1838 que presentó el secretario del Ateneo, José Morales Santisteban, se decía: «Mientras vemos otros establecimientos nacer y morir casi en un punto, y algunos vivir pero con una vida valetudinaria y achacosa, el nuestro se alimenta, prospera y promete una larga y robusta virilidad.» La profecía salió cierta. El Ateneo había de vivir más de un siglo sin interrupción, a través de constantes luchas políticas, hasta eclipsarse tras la guerra civil de 1936<sup>5</sup>.

Efímera, por el contrario, fue la existencia de otra institución, el Liceo artístico y literario, que representó mejor que el Ateneo al Madrid del romanticismo.

No debemos la creación y existencia de este establecimiento —decía Salas y Quiroga en su *No me olvides*— ni al celo del Gobierno, ni a la opulencia de nuestros magnates; aquél se cura poco de las artes y de los que las cultivan; éstos no se curan nada de semejante niñería;

<sup>3</sup> 14 de enero de 1838.

<sup>4</sup> Fernando Alvarez: *Memorias del año 1842. Revista de Madrid*, 3.ª serie, tomo IV, 1842, págs. 87-102.

<sup>5</sup> El Ateneo que subsistió desde entonces, intervenido por el Gobierno, poco o nada tuvo que ver con lo que había sido anteriormente.



a un particular sin gran fortuna, pero con entusiasta amor a las artes y las letras, debemos el Liceo <sup>6</sup>.

Aquel particular sin gran fortuna, el joven José Fernández de la Vega, empezó por reunir en su casa, en 1837, a amigos artistas y literatos, exhortándoles a trabajar reunidos con el objeto de promover entre ellos la emulación. Luego, a principios de 1838, tuvo el Liceo mejor instalación al ausentarse los duques de Villahermosa y ceder a la sociedad los salones de su palacio.

El Liceo se organizó en secciones de Literatura, Pintura, Escultura, Arquitectura, Música y Adictos. Cada una de las cinco primeras tenía la obligación de contribuir con sus trabajos al sostenimiento de la sociedad, amenizando con ellos las reuniones semanales que se celebraban la noche de los jueves, de ocho a once. (También las hubo por la mañana.) La sección de Adictos pagaba una cuota de entrada de cien reales y de veinte mensuales.

A las diferentes secciones pertenecieron como directivos Patricio de la Escosura, Espronceda, Juan Nicasio Gallego, Alcalá Galiano, Gil y Zárate, Bretón de los Herreros, Julián Romea, Pedro Gorostiza, Luis Sartorius (Literatura), Vicente López, Valentín Carderera, Jenaro Pérez Villaamil, Juan Blanchard, duque de Gor, Antonio María Esquivel (Pintura), Alejandro Ferrán, Pedro Santandreu, Francisco Estrada, José Alvarez (Escultura), Antonio Zabaleta, Antonio Cachaveras, marqués de Torre-Mejía (Arquitectura), Mariano Rodríguez Ledesma, Pedro Albéniz, Ramón Carnicer, José María de Reart, que figuraba como autor del *Himno de Riego*; Basilio Basili, que escribió óperas con letra de Ventura de la Vega y de Rodríguez Rubí (Música). En la sección de Adictos había algunos aristócratas, como los marqueses de Salces y de Villa Campo y el conde de Humanes.

Frecuentes fueron las lecturas poéticas, juntamente con otras actividades artísticas. En la sesión del 21 de septiembre de 1837 tocó el piano la señorita Martín, recitaron versos Zorrilla, Pastor Díaz, Pelegrín, Salas, y Antonio María Esquivel pintó un retrato en menos de dos horas. En 1839 Ventura de

<sup>6</sup> *No me Olvides*, núm. 19, págs. 7-8.

la Vega leyó dos escenas de un drama de Gil y Zárate. El 21 de junio de 1841 Espronceda dio lectura a un fragmento del *Diablo mundo*. Algunas sesiones sirvieron para dar a conocer a jóvenes poetas; allí presentó Zorrilla a Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Además de conciertos vocales e instrumentales hubo exposiciones de pintura y escultura. La primera de pintura se celebró en el verano de 1837. En una de 1839 tomaron parte, entre otros, Vicente López, Carderera, Villaamil, Camarón, Juan Blanchard. Más participantes tuvo la de la primavera de 1846, con cuadros de varios de los anteriores y de otros que ya habían fallecido, como Leonardo Alenza, Rosario Weis y José Elbo.

Las actividades artísticas y literarias del Liceo tuvieron elogioso comentario en las revistas de la época. El *Semanario Pintoresco Español* dijo lo siguiente:

Los más célebres pintores de la capital y los jóvenes aficionados, produciendo allí mismo a la vista de la concurrencia considerable número de obras primorosas, a despecho de los obstáculos de la escasez del tiempo y de la luz artificial; las voces escogidas de distinguidos profesores filarmónicos, ejecutando con primor los más escogidos trozos de las óperas modernas; otros luciendo su habilidad respectiva en los diversos instrumentos; y todo esto intermediado por la voz del poeta, del novelista o del crítico, que ora conduce al auditorio a las sublimes regiones del entusiasmo, ora le hace detenerse en la festiva y filosófica contemplación de las ridiculeces sociales<sup>7</sup>.

El *Semanario Pintoresco* se felicita también en el mismo artículo ante el espectáculo singular de una «juventud ardiente» que colocada en medio de una «terrible revolución» e impulsada por la ambición política tiene, sin embargo, el suficiente desinterés «para alejarse voluntariamente» por un momento de la arena política, y consagrar sus talentos, sus estudios y su vigor juvenil a la grande obra de la regeneración de las letras y de las artes.

Acondicionando uno de los salones del palacio de Villahermosa, el Liceo pudo disponer igualmente de un teatro, inaugurado solemnemente con asistencia de la reina gobernadora en

<sup>7</sup> 21 de enero de 1838.

julio de 1839. Los aficionados representaron *Indulgencia para todos*, de Manuel Eduardo de Gorostiza. En otras ocasiones se dieron obras de Gil y Zárate y de Carolina Coronado.

El Liceo publicó una revista literaria en 1838, en cuyo primer número hay poesías de Ventura de la Vega, Juan Nicasio Gallego, Romero Larrañagá, Pastor Díaz y Espronceda<sup>8</sup>.

En el Liceo, además de aquellas sesiones en que un poeta leía versos propios o ajenos, hubo otras de composiciones poéticas improvisadas, con reparto de premios y todo. Sin darse cuenta quizá de lo que hacía, el romántico Liceo madrileño estaba conspirando contra el romanticismo. Ya era grave confundir la improvisación con la inspiración; pero lo inadmisible era celebrar a fecha fija un concurso de improvisadores que destruía la libre espontaneidad de la inspiración, y en la que no siempre podían participar los mejores poetas (Espronceda no improvisaba). Tales sesiones del Liceo dejaban de ser una manifestación poética de carácter romántico para convertirse en una competición semejante a las de aquellas academias italianas y españolas de los siglos XVI y XVII que, fieles al concepto clásico de la dificultad vencida, servían para que lucieran su memoria, habilidad, ingenio o desenvoltura los versificadores allí presentes.

#### EDITORES, AUTORES Y LECTORES

Terminadas las guerras napoleónicas, la literatura francesa entró en una etapa de creciente comercialización a consecuencia de la revolución industrial y de la independencia del escritor. En París llegó a haber empresas editoriales que además de imprenta propia tuvieron su revista literaria, donde se reseñaban las obras que iban publicando, y traductores que las vertían a otros idiomas<sup>9</sup>.

Todo se organizaba con rapidez comercial. En *El Europeo* de Barcelona apareció, el 31 de enero de 1824, la siguiente noticia:

<sup>8</sup> Ver *Indice* de la revista por José Simón Díaz, Madrid, CSIC, 1947.

<sup>9</sup> José F. Montesinos: *Introducción a una historia de la novela en España...*, 2.ª ed., pág. 57.

El mismo día que en Londres se ha dado a luz la nueva novela de Sir Walter Scott titulada *Las aguas de Saint-Ronan*, ha salido en París la traducción francesa en cuatro tomos, en dozavo, debida al celo del librero Gosselin, editor de las demás obras de aquel célebre escritor.

La independencia de los países hispanoamericanos contribuyó a ampliar en Inglaterra y Francia las ediciones de libros y aun de periódicos en español, como hemos visto al referirnos a Rudolph Ackermann en Londres; actividad editorial favorecida indirectamente por la censura española durante la época de Calomarde. Tras la caída del régimen absoluto, los editores españoles pudieron desenvolverse mejor al desaparecer las trabas anteriores y verse protegidos al mismo tiempo por disposiciones oficiales, como el decreto de Javier de Burgos de 1834.

En Madrid, los editores Francisco de Paula Mellado e Ignacio Boix fueron, a su vez, propietarios de revistas literarias. En Barcelona, Bergnes de la Casa, y en Valencia, Cabrerizo y Mompié, además de libreros y editores tuvieron imprenta propia. Aumentaron las tiradas y los beneficios. En tres años las novelas del vizconde D'Arlincourt le produjeron a Cabrerizo treinta mil duros. El cual se lanzó a editar, entre 1843 y 1850, las *Obras completas* de Chateaubriand en treinta volúmenes, con cerca de trescientos suscriptores.

Cada tomo de *El doncel de don Enrique el Doliente*, de Larra, costaba en 1834 ocho reales de vellón; tres años después, en nueva edición, subieron a doce. Y entre estas dos cifras oscilaron los precios de los pequeños tomos de las colecciones de novelas. De seis a ocho reales era el precio de las obras dramáticas; el *Macías* de Larra, seis reales en Madrid y siete en provincias. En cambio, varios de los volúmenes de poesías que salieron en 1840 (Zorrilla, Espronceda) subían a dieciséis y veinticuatro reales; claro que mucho mejor presentados tipográficamente. También el verso lo pagaban mejor los editores. Por sus *Poesías* (1840) recibió Espronceda seis mil reales del editor Delgado<sup>10</sup>, o sea, lo mismo que por los seis tomos de su novela *Sancho Saldaña*; algo más percibió Larra por los cuatro tomos que formaban *El doncel de don En-*

<sup>10</sup> Leonardo Romero Tobar: *La novela popular española del siglo XIX*. Madrid-Barcelona, Fundación Juan March, Editorial Ariel, 1975, página 101.

*rique el Doliente*. A Zorrilla y García Gutiérrez, autores en colaboración de *Juan Dándolo*, en 1839, la empresa teatral les pagó en conjunto, por cuatro representaciones, tres mil reales. Los escritores dramáticos cobraban aparte un 8 por 100 de los ingresos producidos por la representación, a lo que se añadía otra cantidad por la impresión de la obra. En 1836 Delgado pagó a Hartzenbusch dos mil reales por *Los amantes de Teruel*. Siete años más tarde Zorrilla recibió del mismo editor cuatro mil doscientos reales por el manuscrito de *Don Juan Tenorio*.

En 1836 Larra obtuvo contrato de *El Español*, el mejor diario de España, por veinte mil reales al año, a razón de dos artículos semanales. Remuneración excepcional en su tiempo; pero otros escritores recibieron sumas no desdeñables por sus colaboraciones poéticas. A Zorrilla, el mismo día que alcanzó repentina celebridad ante la tumba de Larra, le ofrecieron en *El Porvenir* seiscientos reales al mes, y poco más tarde entró a colaborar en *El Español* en condiciones mucho más favorables, según él mismo dijo, aunque sin indicar la cantidad<sup>11</sup>.

Uno de los rasgos que diferencian al escritor de la época romántica del anterior es más que su condición social, su profesión. En la generación precedente dominaban los eclesiásticos y los juristas. Entre los primeros estaban Arjona, Lista, Blanco, Reinoso, Juan Nicasio Gallego; entre los segundos, Jovellanos, Meléndez, Quintana, Javier de Burgos. En cambio, la mayoría de los escritores que se dio a conocer después de la guerra de la Independencia estuvo formada bien por hombres de leyes, José Joaquín de Mora, Martínez de la Rosa, Estébanez Calderón, Pastor Díaz, o por militares: Angel de Saavedra, Manuel Eduardo de Gorostiza, Antonio Ros de Olano, conde de Campo Alange, Patricio de la Escosura. Con pocas excepciones (Arolas, Balmes) había desaparecido el grupo de los eclesiásticos, sustituido en parte, como vemos, por el de los militares.

Entre los escritores de la época de Godoy apenas figuran algunos aristócratas; varios hay en la generación romántica, duques de Frías y de Rivas, marqueses de Lema (S. Bermúdez de Castro) y Molina (M. Roca de Togores), condes de Toreno y

<sup>11</sup> *Recuerdos del tiempo viejo*, en *Obras completas*, ed. Narciso Alonso Cortés, Valladolid, 1943, t. II, págs. 1748-1749.

Campo Alange. Pero casi todos los demás pertenecen a la clase media mercantil o profesional: Mesonero Romanos, Trueba y Cosío, Espronceda, Larra, Zorrilla, García Gutiérrez. Excepcionalmente hay algún artesano: Juan Eugenio Hartzenbusch, ebanista como su padre.

A los diferentes grupos de la clase media, que ahora desempeña por primera vez en la historia española papel importante, pertenecen asimismo los lectores de la obra literaria. Repasando las listas de suscriptores que tuvieron algunas de las colecciones de novelas, llama la atención el escaso número de aristócratas y la abundancia de abogados, médicos, catedráticos, funcionarios y comerciantes. En la ciudad de Málaga, entre los suscriptores de la *Biblioteca universal de novelas, cuentos e historias* que empezó a publicarse en 1816, no aparece un solo aristócrata; hay, en cambio, un trinitario descalzo, un contador de la Aduana, un administrador de Rentas Reales, un médico y tres comerciantes.

Una buena parte de la clase media lectora disponía de escasos recursos. Para ella se establecieron, como en Francia, los gabinetes de lectura. De 1833 a 1842 se instalaron en Madrid más de doce. Uno de ellos, el de Casimiro Monier, estaba abierto desde las ocho de la mañana hasta las diez de la noche. Para sacar libros había que suscribirse. En Valencia, Cabrerizo, cuyo gabinete literario se abrió en 1813 y duró por lo menos hasta 1844, estableció suscripciones mensuales, trimestrales y anuales. Con un depósito de cuarenta reales la suscripción mensual era de catorce reales de vellón, con la que el suscriptor podía llevarse cada vez no más de dos tomos de una misma obra, salvo convenio<sup>12</sup>. La lista de libros que podía sacar el abonado formaba un catálogo especial (librería circulatoria). El de 1827 comprendía 276 obras en español, traducidas y originales; 131 en francés, 14 en italiano y dos en holandés, más las últimas adquisiciones, que llegaban a 52<sup>13</sup>. Bien se ve que, como en otras poblaciones marítimas, había en

<sup>12</sup> Francisco Almela y Vives: *El editor don Mariano de Cabrerizo*. Valencia, 1949, pág. 192.

<sup>13</sup> Librería de Cabrerizo: *Catálogo de los libros destinados a la suscripción de lectura*. Valencia, 1827.

Valencia sus lectores extranjeros, y que el español podía disponer de obras en otras lenguas. Por otra parte había gabinetes, como el de Monier, en Madrid que podían encargar obras extranjeras para el cliente.

De otras maneras se intentaba igualmente hacer llegar la producción literaria a un público cada vez más extenso. Una, el folletín de los periódicos; otra, la fragmentación y venta de la obra por entregas. Por entregas se vendió el *Diablo mundo* de Espronceda.

La gran masa de la población era analfabeta. Se ha calculado que en 1841 no pasaba del 10 por 100 el número de españoles que sabían leer<sup>14</sup>. Los analfabetos, sin embargo, habían establecido contacto con la literatura desde tiempo inmemorial. La transmisión oral les había dado a conocer romances, cantares y otros géneros literarios menos breves. Todos recordamos en el *Quijote* a aquel grupo de segadores que en la venta de Palomeque escucha a uno de ellos leer libros de caballerías principalmente. En el siglo XIX todavía se agrupaban algunos en los pueblos para oír, pagando a veces, al que leía la *Gaceta*. También dispusieron de un antiguo instrumento de difusión, el pliego suelto<sup>15</sup>. Bien que pobre y reducido torpemente a un esqueleto en verso mal medido, el pliego suelto les transmitió, por boca de un ciego o de otro recitador ambulante, la canción de moda, el argumento de la obra dramática aplaudida y hasta de la novela. La «Canción del pirata» de Espronceda, con la música correspondiente, llegó a tener una segunda parte. Pero la canción que alcanzó la máxima popularidad durante más de medio siglo fue la de *Atala*, de Chateaubriand. Los argumentos de otras novelas, como *Pablo y Virginia* y *Corina*, se difundieron igualmente mediante pliegos sueltos. Y no menos el teatro romántico, tanto el francés (*Lucrecia Borgia*, *Catalina Howard*, *Margarita de Borgoña*) como el español (*El trovador*, *Los amantes de Teruel*, *Don Juan Tenorio*).

<sup>14</sup> Donald L. Shaw: *Historia de la literatura española. El siglo XIX*. Esplugues de Llobregat, Ariel, 1973, pág. 80.

<sup>15</sup> Joaquín Marco: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Taurus, 1977.

## LA MUJER Y LA LITERATURA

Desde fecha temprana vemos a la mujer española del siglo XIX, siglo de la libertad política y de la igualdad civil, tratando de conseguir libertades y derechos que únicamente el hombre poseía. Todavía en 1837 a las mujeres no les permitían entrar como lectoras en la Biblioteca Nacional, a pesar de haber sido autorizadas oficialmente, y sólo poco antes desapareció la «cazuela» femenina de los teatros. Pero ya en 1821 las mujeres de Madrid solicitaron del Gobierno ser admitidas en la tribuna pública de las Cortes, y como no se accediera a su petición, algunas de ellas infringieron el reglamento vistiéndose de hombres.

Que tenían razón en sus reivindicaciones lo prueba, entre otras cosas, su aportación a la literatura europea, ya importante desde el siglo anterior. Basta mencionar, en la época que nos concierne, los nombres de Jane Austen y las hermanas Brontë en Inglaterra, de Madame de Staël y George Sand en Francia, de *Fernán Caballero* en España, juntamente con las poetisas Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado.

Si las mujeres se distinguieron como escritoras, su papel como lectoras no fue menos importante. Ya lo habían sido en el siglo XVIII, cuya literatura prerromántica parecía dirigirse preferentemente a la sensibilidad femenina. La mujer respondió a la atención que se le prestaba convirtiéndose en apasionada lectora; mientras que, a su vez, los autores exaltaban sus virtudes y bellas cualidades, no se sabe si espontáneamente o con el propósito de captarse su benevolencia. *Ramiro, conde de Lucena*, la novela histórica que Rafael Húmara publicó en 1823, lleva una breve introducción del autor que empieza así:

Pongo bajo la protección del sexo amable una obrita que sus virtudes y sus gracias me han inspirado. En los lejanos países a donde el destino me condujo, apoyado en las agrestes rocas de la Córcega, admirando las ricas campiñas de la Francia, o saludando con emoción las patrias márgenes del Tajo, el carácter apasionado, fiel, generoso y heroico de las damas españolas ha sido constantemente el objeto de mi adoración.

Ya por entonces las mujeres figuran por su cuenta, independientemente, entre los suscriptores de novelas, y es de su-



poner que en algunos casos por lo menos, junto al que aparece como suscriptor de la obra habría que añadir a su mujer, que también la leería. Unos años más tarde crece y prolifera la «niña romántica», que retratan y satirizan Gorostiza, Mesonero, Segovia y tantos otros.

Luisa era sensible a la poesía, y en aquellos años en que el vértigo romántico sacó de quicio el corazón de las españolas, hubiérase arrojado por un balcón a la menor insinuación en quintillas que la hiciera su adorado tormento, y mucho más si la exigencia iba apoyada en una sentencia de Victor Hugo —asegura Martínez Villergas en una de sus narraciones<sup>16</sup>.

Los nombres de ciertas colecciones literarias, dice Montesinos, «indican cómo buscaban los editores el favor de las mujeres: Biblioteca de señoritas, Biblioteca de tocador, Museo de las hermosas». Y hubo revistas para ellas, el *Correo de las Damas* y *La Mariposa*, en Madrid; *La Psiquis*, en Valencia.

#### TRADUCCIONES

El período romántico en España es la gran época de las traducciones, principalmente del francés. Basta echar una mirada al teatro y a la novela para ver que la mayor parte de lo que se ofrecía al público no había sido escrito originariamente en lengua española.

El incremento de las traducciones, como de la producción literaria en general, coincidió, naturalmente, con la desaparición de la censura. Y en parte también con el desarrollo de la industria española, que favorecida por disposiciones oficiales pudo al fin competir sin gran desventaja con la francesa. En años anteriores, como ya se dijo, el número de traducciones al español publicadas en Francia superó con frecuencia a las impresas en España.

José F. Montesinos, a quien debemos el estudio más completo hasta hoy de las traducciones de novelas en la primera mitad del siglo XIX, quedó sorprendido, como no podía menos,

<sup>16</sup> *La casa de poco trigo*, en la recopilación hecha con Ayguals de Izco *El cancionero del pueblo*, I. Madrid, 1844, pág. 47.

ante el confusiónismo y anacronismo del panorama que iba trazando. Las primeras traducciones de autores contemporáneos alternan con las de otros que contaban ya un siglo de existencia. Voltaire llega verdaderamente al gran público después de Chateaubriand. Apenas se traducen o se traducen muy tardíamente a escritores de primer orden, como Diderot, mientras se prodigan las versiones de autores de ínfima calidad, hoy justamente olvidados (Paul de Kock).

A la conveniencia de los editores franceses y a la censura española hay que atribuir no pocas anomalías de este tipo. Pero cuando se trata de autores del siglo XVIII, para no mencionar a otros anteriores, hay que empezar por el principio, o sea, recordando que hasta entrado el siglo XIX hubo en España Indices inquisitoriales. Las *Aventuras de Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, obra publicada en 1719, muchas veces traducida al francés e imitada otras tantas, apareció en español en 1835, y en París; hasta 1843 no se imprimió en España. En cambio el *Nuevo Robinson* de J. H. Campe, el preceptor de Boehl de Faber, se editó varias veces en España a partir de 1800. Esta imitación alemana no encontró obstáculos, mientras que la obra inglesa figura en el Índice de 1790.

El *Zadig* de Voltaire, en la traducción española publicada en el *Diario Noticioso* de Madrid en 1759, se convirtió en otra obra muy diferente, empezando por el título, *Instrucción para un joven que desea conducirse bien*, y omitiendo el nombre del autor<sup>17</sup>. Fuera de una traducción del *Micromegas* mencionada en 1787, de la que no hay más noticia, las que hizo Marchena de las *Novelas* se publicaron en Burdeos en 1819 y 1822. Sólo a partir de 1836, a lo que parece, se imprimieron en España. Cabrerizo, en 1838, editó *Cándido*. En Francia habían aparecido traducciones de *La Henriada* debidas a Bazán y a Virués, dos afrancesados. ¿Qué conocimiento se tuvo de Voltaire en España? Para la mayoría del público fue simplemente el gran enemigo de la Iglesia. Sus cualidades literarias, su gracia como cuentista, su decisiva aportación como historiador quedaron muy en segundo término o ignoradas. Bien es ver-

<sup>17</sup> Paul J. Guimard: «Une adaptation espagnole de *Zadig* au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Revue de Littérature comparée*, oct.-dic. 1958, páginas 481-495.

dad que sus escritos fueron condenados por la Inquisición en 1762, y varios figuran en el Índice de 1790.

Rousseau, el gran revolucionador del siglo, del que ya empezó a hablar de oídas Feijoo en fecha muy temprana, entra ahora por primera vez en España<sup>18</sup>. Todas las ediciones españolas de la *Nueva Eloísa* y del *Emilio* habían aparecido en Francia, hasta que en 1836 la *Nueva Eloísa*, traducida por Marchena, sale a luz en Barcelona.

De Diderot se sabe que en 1785 y 1787 se tradujeron en verso dos comedias suyas. Pero el Índice de 1790 prohibió la *Encyclopédie* y los *Pensées philosophiques*. *La religiosa* se publicó en París, traducida al español, en 1821 y 1831; en Madrid, sólo en 1886. Hasta entrado el siglo xx apenas hubo otras traducciones; una de *Los dijes indiscretos* en Valencia en 1911; otra, *La paradoja del comediante*, en versión de Ricardo Baeza, publicada en 1920 en la Colección Universal de Calpe. Así, pues, uno de los escritores más originales de su tiempo, que tuvo gran difusión europea (uno de sus traductores al alemán fue Goethe), quedó poco menos que ignorado en España hasta fines del siglo xix, aunque se le mencionara antes.

Otro autor francés del xviii que llegó muy tardíamente fue Pierre Choderlos de Laclos. *Las amistades peligrosas* se publicaron vertidas al castellano en París en 1822; hasta 1837 no aparecieron en España, a no ser bajo el título de *La presidenta de Turbel*.

A partir de 1834, juntamente con los del siglo anterior, entran los nuevos escritores de la época romántica, Víctor Hugo, Dumas, Balzac, George Sand, con numerosas ediciones. Muy pocas alcanzaron Charles Nodier y Alfred de Vigny. Y muy tardía (1845) el *Adolfo* de Constant. Y ninguna Prosper Mérimée. Caso este último poco menos que inexplicable. Desde su aparición en 1834, *Les ames du Purgatoire* fue obra muy conocida entre escritores españoles. Preceda o no, según vimos, al *Don Alvaro* de Rivas, su huella es visible en la leyenda de *El capitán Montoya* y en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Mérimée tuvo relación personal con Rivas desde 1833 por lo

<sup>18</sup> Jefferson Red Spell, *Rousseau in the Spanish World*. Austin, The University of Texas Press, 1938.

menos, y conoció a otras personas de distinción en París y en sus viajes por España una de ellas Estábanez Calderón. La idea de *Carmen* se la dio, según declaración propia, la condesa de Montijo. Quizá él contribuyó mejor que nadie en su tiempo a crear la imagen más divulgada de la España romántica. Y quizá por eso no fue traducido hasta entrado el siglo xx, sin más excepción que *Colomba* (1898). El quisquilloso nacionalismo de la época parece confirmar que lo que se diga de un país es aceptable con tal que sea dicho por un nacional, pero intolerable en boca del extranjero.

Si en la novela Paul de Kock compitió ventajosamente con Balzac, en el teatro nadie se vio tan desfavorecido como Eugène Scribe, gran proveedor de la escena española, como podrá verse en otro capítulo de la presente obra.

Libros de poesías líricas, el gran escollo de la traducción, no hubo más que una selección de Lamartine en 1839. De Victor Hugo, el primer volumen de poesías, vertidas por Teodoro Llorente, se publicó en 1860. En periódicos literarios se encuentran traducciones de poesías sueltas nada abundantes, a pesar de la frecuencia con que se habla de sus dramas y novelas, traducidos prontamente, y de lo mucho que le imitaban otros poetas.

De autores ingleses se sigue traduciendo, como antes, a Walter Scott y a Byron, y como antes también las versiones de muchas obras no se hacen directamente del inglés, sino de traducciones francesas. No pocas de las novelas de Walter Scott, cuya boga se mantiene en este período, se editan todavía en París. En Valencia y Barcelona se reimprimen algunos poemas de Byron convertidos, como de costumbre, en narraciones en prosa. En revistas literarias de fecha más bien tardía suele haber traducciones en verso de otras composiciones poéticas. Lo más importante, un fragmento de *El sitio de Corinto*, versión de Trueba y Cosío, en *El Artista; Parisina* y poesías de las *Melodías hebreas* en el *Semanario Pintoresco*.

Por primera vez se traduce al escritor irlandés Thomas Moore, con una novela y una parte del poema *Lalla Rookh*; y desde poco antes a los norteamericanos Washington Irving y Fenimore Cooper. Por primera vez también García de Villalta tradujo del inglés y llevó a la escena el *Macbeth* de Shakespeare;

representación muy mal acogida por el público madrileño, como se dice en otro lugar.

De los poetas ingleses solamente Coleridge y Shelley llegaron al lector español, pero muchísimo más tarde y muy fragmentariamente. Siempre la poesía lírica ha sido, por su propia naturaleza, lo menos traducible, y ése fue precisamente el género en que había sobresalido la literatura romántica inglesa.

Del alemán continúa reimprimiéndose alguna que otra versión de *Werther* y *Herman y Dorotea*, de Goethe. Sólo unas pocas de sus poesías aparecen rara vez en alguna revista literaria; sus dramas siguen siendo desconocidos, lo mismo que los de Schiller, olvidada ya la traducción de *Intriga y amor* de principios de siglo. Pero se continúa imprimiendo y representando a Kotzebue. Hartzenbusch traduce las fábulas de Lessing, y Klopstock pasa de las versiones francesas al español. El germanismo poético, como el filosófico, llegó a España tardíamente, en la época de Bécquer y Sanz del Río. Mientras en 1830 se publicaban en Inglaterra tres versiones del *Fausto*, este poema no saldría en español hasta 1856, como folletín de *Las Novedades*.

Sin embargo, en 1839 aparecieron en Madrid los *Cuentos fantásticos* de E. T. A. Hoffmann<sup>19</sup>, reseñados por Enrique Gil en *El Correo Nacional*. Las revistas literarias, a las que hay que acudir constantemente en esta época para suplir la escasa información libresca, deparan alguna sorpresa. En *El Iris*, de 1841, Félix Espínola, además de traducir una narración, daba noticia de Jean Paul Richter, de quien no se vuelve a hablar en éstos ni en años posteriores. Sólo sus teorías estéticas y educativas aparecieron en español a fines del siglo XIX y principios del XX.

Olvidado ya el teatro de Alfieri, tan aplaudido por la España liberal desde principios de siglo, ahora la influencia italiana se hace sentir en otros géneros. De 1836 es la versión de *Mis prisiones*, de Silvio Pellico. *Héctor Fieramosca*, de Massimo d'Azeglio, se editó en 1836 y 1841. Pero la gran nove-

<sup>19</sup> Franz Schneider: «E. T. A. Hoffmann en España: apuntes bibliográficos e históricos», *Estudios eruditos «in memoriam» de Adolfo Bonilla y San Martín*, I. Madrid, 1927, págs. 279-287.

dad italiana la ofrecen dos traducciones de *Los novios*, de Manzoni, la primera publicada en 1833, la segunda en 1835, obra ésta de Juan Nicasio Gallego. Si el romanticismo conservador y católico de Manzoni tuvo eco en España, no ocurrió lo mismo con el de otro romántico italiano, Giacomo Leopardi, de quien no se tradujo obra alguna hasta entrado el siglo presente.

Sobre las traducciones de novelas dijo palabras muy acertadas José F. Montesinos en la obra mencionada anteriormente.

El argumento de los críticos es siempre el mismo: tanta traducción bastardea y corrompe la lengua. En realidad lo que expresan tales reproches, como otros análogos de principios del siglo siguiente [el XIX] es el malestar de una conciencia intranquila por el hecho de la decadencia, del lugar secundario que España ocupa en Europa y de su servidumbre respecto de otros países, sobre todo de Francia. Tanta bulla de traducciones, aunque fueran malas, que no todas lo fueron, resulta en definitiva beneficiosa y la lengua, lejos de ser bastardeada, salió enriquecida, o capaz de serlo una vez cultivada por manos más capaces<sup>20</sup>.

No sólo se han exagerado la abundancia y los efectos de las traducciones, sino la influencia general francesa en el siglo XVIII. Cuando se observa lo que fue esa influencia en otros países europeos, no hay más remedio que reconocer el escaso fundamento de cuanto se ha dicho en este sentido respecto de España. Pues en España no hubo reyes como Federico II de Prusia, Gustavo III de Suecia o Catalina II de Rusia, que hablaran y escribieran un francés de tal calidad literaria que ha podido figurar en antologías francesas de prosistas; ni academias como la de Berlín o la de Ciencias de Petersburgo que emplearan el francés como lengua oficial, ni teatros que representasen en francés como en Amsterdam. Desde fines del siglo XVII la lengua y la literatura francesas irradiaron por toda Europa, y aquel idioma llegó a convertirse, como es bien sabido, en la lengua de toda persona culta. Galiani en el siglo XVIII y Manzoni en el siguiente no fueron los únicos italianos que escribieron en francés. Madame de Staël, peregrinando por Europa, no necesitó valerse en sus conversaciones

<sup>20</sup> *Introducción...*, 2.ª ed., pág. 31.

con tantos extranjeros como conoció más que de su lengua nativa. Por el contrario, en 1823 don José Zorrilla Caballero, padre del poeta, que no era un hombre inculto, sino todo un magistrado de la Chancillería de Valladolid, tuvo que valerse del latín para hablar con unos oficiales del ejército de Angulema.

La influencia francesa en España, a la que ciertamente contribuyó la nueva dinastía borbónica, es innegable, pero más limitada y superficial de lo que se ha afirmado tantas veces. A los casticistas y francófilos españoles del siglo XIX les hacía falta encontrar una víctima propiciatoria para explicar la decadencia política y cultural de España desde mediados del siglo XVII, y la encontraron en Francia, vencedora militarmente primero y literariamente después. Con lo cual el declinar español podía atribuirse más que a causa propia a influencia ajena.

Dicha influencia fue de limitado alcance, entre otras razones por haber tenido un fuerte contrapeso en la Inquisición. Las letras francesas del XVIII no se caracterizaron precisamente por su ortodoxia católica. De ahí que el número de escritores franceses aumentara extraordinariamente en los Indices de ese siglo; apenas hay autor de cierta importancia que escape a la prohibición. Es cierto, por otra parte, que si la inmensa mayoría de los lectores españoles ignoró las obras más representativas de la Ilustración, hubo unos pocos que las conocieron muy bien. José María Blanco leyó todas las de Rousseau en la edición de Ginebra de 1782, y las leyó como se suelen leer las obras prohibidas, con tal apasionamiento que al cabo hicieron de él un jacobino. Pero si pudo devorarlas a escondidas, mal podía en su tiempo comentarlas públicamente. La distancia que así se produjo entre la minoría culta y la mayoría ignorante empezó a acortarse en el período que estamos viendo, carente de Indices y de censura, y orientado, por motivos económicos y políticos más que literarios, hacia la captación del mayor número posible de lectores. Pero el acercamiento no había de lograrse manteniendo el nivel anterior, sino con un descenso pronunciado.

También ahora, con el nuevo orden de cosas, iba a producirse un cambio en las traducciones. Sorprende que no pocas de la época anterior fueran, en efecto, autorizadas, dado el

criterio de calificadores y censores. Pero ello fue posible porque los traductores no vertieron la totalidad de la obra. El canónigo Escoiquiz publicó su traducción de las obras de Young poniendo ya en el título que habían sido «expurgadas de todo error», lo que justifica en el prólogo diciendo:

como su autor Eduardo Young tuvo la desgracia de vivir fuera del gremio de la Iglesia católica, y en un país en que la libertad de pensar, hablar y escribir no conoce freno, sembró entre las verdades más útiles muchas proposiciones nada conformes a nuestros sagrados dogmas e injuriosas a la Santa Iglesia católica.

Por la fecha en que aparecieron tales obras podríamos pensar que el traductor, adelantándose a la censura, las expurgó convenientemente para evitar tropiezos. Pero el peso de toda tradición secular es muy fuerte, y se da igualmente el caso de que aun en época que no conoció restricciones, como en el trienio liberal de 1820 a 1823, se observa el mismo fenómeno. En su traducción del *Curso de política constitucional* de Benjamin Constant, publicada en Madrid en 1820, Marcial Antonio López excluyó todo lo relativo a la libertad religiosa porque «no creo conforme a los deberes de un ciudadano español el proponer ideas que nos podrían sacar del estado de tranquilidad en que nos encontramos observando la religión de nuestros padres»<sup>21</sup>.

La lamentación de Larra: «Lloremos, pues, y traduzcamos», sólo podía justificarse pensando que el incremento de las traducciones redundaba en perjuicio de las obras originales en español. De no ser así no había motivo para tan amarga queja, puesto que el mismo fenómeno se observaba en Francia y otros países. El romanticismo, promotor de las literaturas nacionales y regionales, era también europeísta y cosmopolita. Recordemos que José Joaquín de Mora escribió en 1826 para una *European Review* de Londres, y que Juan Florán colaboró en 1833 en *L'Europe Littéraire* de París. El interés por la poesía, el teatro y la historia de pueblos que apenas habían figurado antes en el cuadro general de la literatura —limitado a la Antigüe-

<sup>21</sup> Apud Luis Díez del Corral: *El liberalismo doctrinario*, 2.ª ed. Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1956, pág. 476, nota 41.



dad y a sus imitaciones modernas—, aumentó considerablemente y abrió nuevos horizontes. Ya se hizo referencia —para no salirnos del marco de este libro— a los panoramas literarios de diferentes naciones publicados por la revista inglesa *The Athenaeum* a partir de 1834. La literatura quiso ser universal y fue desde entonces verdaderamente europea; de ahí la abundancia de traducciones.



## REVISTAS LITERARIAS

A FINES DE 1833 y principios del año siguiente el síntoma más claro del cambio político que se estaba operando tras la muerte de Fernando VII fue, como dice Robert Marrast, la aparición de numerosos periódicos. El 20 de diciembre de 1833, *La Aurora de España*, periódico que había nacido un mes antes, publicaba esta noticia: «Se habla de siete periódicos nuevos más que han de ver la luz pública a principios del próximo mes, y los que se creen enterados en el negocio dicen que han de llamarse: *El Diario de la Administración*, *El Cínife*, *El Siglo*, *El Ateneo*, *El Redactor*, *La Gaceta de los Tribunales* y *El Ladrón*. Con ellos serán 18, si no contamos mal, los periódicos que verá Madrid en el año próximo. Dios los saque a todos a puerto, y les deje ver con vida la venidera Navidad de 1834»<sup>1</sup>.

Casi todos los mencionados se publicaron, en efecto, a principios de 1834. Pero casi todos también tuvieron vida efímera. *El Siglo*, fundado en enero, no pasó del mes de marzo; *El Ateneo*, que apareció en el mismo mes que el anterior, llegó al de mayo; *El Cínife* duró de febrero a marzo; *La Gaceta de las Tribunales*, de mayo a junio.

La desaparición de *El Cínife* y *El Siglo*, y de otros cuatro periódicos de Madrid no mencionados en la nota anterior —*El Eco de la Opinión*, *El Nacional*, *El Tiempo* y *El Universal*—, se debió a su hostilidad contra el Gobierno, según el censor nombrado por Javier de Burgos —antiguo afrancesado y co-

<sup>1</sup> Robert Marrast: *José de Espronceda et son temps*. Littérature, société, politique au temps du romantisme. París, Klincksieck, 1974, página 286.

laborador de Calomarde, ministro ahora de Fomento con Martínez de la Rosa—, en vista de lo cual fueron suprimidos por Real Orden. No obstante su fugaz existencia, alguno cuenta en la historia literaria española. Entre los escritores que redactaron *El Siglo*, entonces muy jóvenes y poco conocidos, estaban Antonio Ros de Olano, Ventura de la Vega y José de Espronceda.

En el mismo año de 1834 y siguientes fueron apareciendo otros periódicos de mayor difusión y duración, de los que formaron parte como redactores o colaboradores destacados hombres de letras. Larra escribió para *El Español*, fundado por Andrés Borrego en 1835, y colaboró en *El Mundo* que Santos López Pelegrín lanzó en junio de 1836. Bartolomé José Gallardo fue colaborador de *El Eco del Comercio*, diario progresista dirigido por Fermín Caballero, que empezó a publicarse en 1834 y duró hasta 1849. *El Porvenir*, fundado en 1836 por Bravo Murillo, tuvo de director a Donoso Cortés y de redactor a Pastor Díaz. Tres años más tarde Donoso redactaba otro diario, *El Piloto*, juntamente con Alcalá Galiano.

El predominio del periódico en el comercio literario es casi absoluto en los primeros años de la década romántica. En forma de libro se edita poco fuera de la novela histórica. Ni siquiera obras poéticas, hasta la eclosión de 1840; y la mayor parte de las poesías recogidas entonces en volumen habían aparecido antes en periódicos de una u otra clase. En éstos, pues, se contiene la crítica literaria, la poesía, la narración breve, los artículos de costumbres. Razones económicas favorecen esta situación; el periódico es más barato para el lector, y puede ser más beneficioso para el autor, que a veces se ve mejor retribuido por sus colaboraciones que por sus libros.

#### «EL ARTISTA»

Entre los periódicos literarios del período romántico ocupa lugar preferente *El Artista*, que tuvo por modelo *L'Artiste*, de París. No sólo reprodujo el título, sino que imitó la presentación material (formato, tipografía) y las secciones en que se agrupaba el texto. Algunos artículos firmados por Madrazo y Ochoa son traducciones de otros publicados en la revista fran-

cesa. Hasta hay grabados que no son originales de los artistas españoles que allí figuran, sino de francesas que colaboraron en *L'Artiste*<sup>2</sup>.

Pero junto a estas semejanzas hay también diferencias. La poesía, que en la revista francesa apenas tiene importancia, en *El Artista* ocupa buen espacio. *L'Artiste*, que apareció en 1831, cuando las polémicas en torno al romanticismo habían cesado en Francia, no fue órgano de grupo o escuela literaria como la revista española, aunque esto no se dijera así al anunciarla. Bajo la pluma de sus redactores, *El Artista* se presentó como publicación innovadora, saliendo en defensa del teatro romántico francés y del romanticismo en general, y atacando a los clasicistas, a quienes denomina repetidas veces *clasiquistas*.

La revista, que empezó a publicarse en enero de 1835 y desapareció en abril de 1836, estuvo dirigida por el escritor Eugenio de Ochoa y el pintor Federico de Madrazo.

Eugenio de Ochoa (Lezo, Guipúzcoa, 1815-Madrid, 1872), sobrino, o hijo, de Sebastián Miñano, fue, como Espronceda y Ventura de la Vega, discípulo de Alberto Lista en el Colegio de San Mateo. En 1828 pasó a París, donde estudió en la Escuela Central de Artes y Oficios, hasta su regreso a Madrid en 1834. Ese año obtuvo empleo en la *Gaceta*, dirigida entonces por Lista, muy amigo de Miñano; empleo que desempeñó hasta 1837, para establecerse poco después en París. En *El Artista* publicó algunas poesías, que recopiló con otras años más tarde bajo el título de *Ecos del alma*, artículos de crítica literaria, cuentos y biografías de escritores españoles y extranjeros. Al mismo tiempo llevó a la escena dos dramas, *Incertidumbre y amor* y *Un día del año 1823*. Pero ninguna de estas obras alcanzó buen éxito y Ochoa hubo de dedicarse principalmente a la traducción de obras teatrales y novelas francesas, lo que motivó los amargos comentarios de su amigo Larra en el artículo «Horas de invierno». Sin embargo, el mismo año de la muerte de Larra dio a luz una novela histórica, *El auto de fe*. En París, Baudry le editó una colección de autores españoles antiguos y modernos. A mediados de siglo, en España, volvió

<sup>2</sup> Robert Marrast dedicó a *El Artista* los capítulos XII y XIII de su libro sobre Espronceda citado anteriormente. Hay Índice de la revista por José Simón Díaz, Madrid, CSIC, 1946.

a la crítica literaria; en su vejez, un par de libros de recuerdos personales y obras propias, más una traducción en prosa de Virgilio, completaron su producción.

Federico de Madrazo (Roma, 1815-Madrid, 1894), hijo del pintor José de Madrazo, hizo su aprendizaje en París trabajando con algunos compañeros de su padre, discípulo de David. A su cargo estuvo la parte artística de la revista, en la que aparecieron litografiados varios retratos suyos de escritores contemporáneos. A su regreso de Roma en 1842 se dedicó a tal género de pintura, que había de hacerle famoso. Siguió colaborando en otras revistas literarias, *El Renacimiento*, *Panorama*, *Semanario Pintoresco Español*. Más tarde fue director del Museo del Prado.

Muchos de los colaboradores de *El Artista*, muy jóvenes en su mayoría, eran escasamente conocidos o desconocidos por completo, pero no pocos de ellos alcanzaron pronto notoriedad. José de Espronceda, que había publicado poco antes una novela histórica y estrenado sin éxito una comedia, empezó a adquirir renombre como poeta a través precisamente de las páginas de *El Artista*. Patricio de la Escosura, militar de profesión, era autor de una novela histórica a la que hubo de seguir otra el mismo año que apareció la revista, y de varias obras dramáticas. Ventura de la Vega había publicado alguna poesía, pero estaba entregado como ninguno a la traducción de obras teatrales francesas. Mariano Roca de Togores pronto se daría a conocer con un drama histórico. Jacinto de Salas y Quiroga era autor de un reciente libro de versos. Otros, como Salvador Bermúdez de Castro, Joaquín Francisco Pacheco y Nicomedes Pastor Díaz, recogieron los suyos en volumen en fecha más tardía, para ocupar luego puestos políticos importantes. A la política se dedicó también después de señalarse como periodista combativo Luis González Bravo, que en *El Artista* colaboró fugazmente. No más asiduo fue como poeta Juan Florán, que en París había de tener su propia revista. El actor Julián Romea contribuyó con algunas poesías, y Luis de Usoz, el más culto de todos, con muy diversos trabajos. Muy jóvenes eran Pedro de Madrazo, hermano de Federico, crítico de arte, prosista y poeta; Leopoldo Augusto de Cueto, Jerónimo Morán, José Zorrilla Moral y Gabriel García y Tassara.

Antes de desaparecer la revista falleció Telesforo de Trueba y Cosío, cuyo biografía puede verse en sus páginas con un retrato de Madrazo. Corta había de ser también la vida del conde de Campo Alange, militar que murió en la guerra carlista, asiduo crítico literario. Para que nada faltara, *El Artista* tuvo una colaboradora femenina, pero a ruegos de la interesada su narración en prosa «La madre o el combate de Trafalgar» sólo se publicó con sus iniciales: C. B., es decir, Cecilia Boehl, la futura *Fernán Caballero*. Aunque pocos, también se contó con la colaboración esporádica de escritores de época anterior: Juan María Maury, Bartolomé José Gallardo, Juan Nicasio Gallego.

Además de Federico de Madrazo hubo otros redactores sobre temas artísticos; Valentín Carderera en las artes plásticas y Santiago de Masarnau como crítico musical.

Valentín Carderera (Huesca, 1795-Madrid, 1880) fue pintor, escritor y arqueólogo. Ya en los nueve años que pasó en Italia hasta 1831 trabajó en misiones de conservación y restauración de viejos monumentos que luego prosiguió en España; así, por ejemplo, del Alcázar de Sevilla. En sus artículos se mostró defensor del romanticismo en el arte.

Santiago de Masarnau (Madrid, 1805-1882) emigró a Inglaterra con su padre, personaje palaciego perseguido como liberal en 1823. Espíritu profundamente religioso y de gran sensibilidad, Masarnau fue pianista y compositor. Aunque su romanticismo musical se acentuó posteriormente al relacionarse en París con Alkan y Chopin, empezó a manifestarse en su etapa de destierro. Según dice Pedro de Madrazo en estas páginas de *El Artista*, las obras que compuso a orillas del Támesis se caracterizaban por su tendencia «lúgubre, elegante, apasionada»<sup>3</sup>.

La aportación de Madrazo, Carderera y Masarnau, la importancia que tuvo la parte ilustrada de la revista y su mismo título ponen de manifiesto una de las características que separan al romanticismo de la literatura anterior. El poeta se aparta del «literato» y se agrupa con el pintor y el músico. La literatura, que a fines del siglo XVIII comprendía tanto la poesía y el drama como la erudición y la prosa científica, queda ahora

<sup>3</sup> III, pág. 134. La revista publicó una canción de Ochoa con música de Masarnau.

restringida principalmente a obras imaginativas en prosa o verso.

En Jovellanos «artista» quería decir todavía «artesano», como en Francia a mediados del siglo XVIII. Pero poco después se inicia la evolución que ha señalado Bénichou<sup>4</sup>. En 1762 un pintor, un arquitecto son ya artistas, pues a su obra contribuyen el genio y la mano. La propaganda revolucionaria francesa hacía llamamientos a poetas, músicos y pintores como artistas. Ahora bien, la democratización de la palabra va acompañada de evolución semántica contraria; el artista se convierte en un ser raro y privilegiado. «El déspota del día —dice un escritor de la época— es la palabra *artista*. El arte es casi un culto, una religión nueva que llega muy a tiempo, cuando los dioses se van y los reyes también»<sup>5</sup>. Casi al mismo tiempo los románticos alemanes glorificaban igualmente al artista, considerando que su visión de la realidad humana era más profunda que la del científico. «Sólo un artista puede adivinar el sentido de la vida», dijo, en uno de sus *Fragmentos*, Novalis, que era científico de profesión.

*El Artista* publicó verso y prosa que se alejaban del estilo anterior en muchos casos. Espronceda dio a conocer unos fragmentos del *Pelayo* que ya no eran seguramente como los que escribió bajo la tutela de Alberto Lista, y una «Canción del pirata» que no es tan sólo nueva por sus innovaciones métricas. A la luna rindió tributo poético, como otros, Pastor Díaz con acento quejumbroso e íntimo que no se encuentra en Meléndez. Ochoa, Patricio de la Escosura, Salas y Quiroga, Pedro de Madrazo, Zorrilla, García y Tassara, entre los colaboradores poéticos, añaden al tema o a la versificación de sus composiciones alguna nota más o menos feliz desconocida anteriormente.

Hay en la revista traducciones o imitaciones de románticos extranjeros. Un fragmento de *El sitio de Corinto* de Byron, traducido por Trueba y Cosío; otro del *Manfredo* del mismo escritor, imitado por Salas y Quiroga, a quien se deben igualmente dos traducciones de poesías de Víctor Hugo.

<sup>4</sup> Paul Bénichou: *Le sucre de l'écrivain, 1750-1830*. París, J. Corti, 1973, págs. 421-422.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 422.



Parece significativo que el cuadro de costumbres no tenga en *El Artista* la representación que en otras publicaciones, y que haya, en cambio, varias narraciones fantásticas. La creación imaginativa es, huelga decirlo, esencial en la concepción romántica que aspira a dar una imagen de la realidad lo más completa posible, sin excluir ninguno de sus elementos, tanto los normalmente perceptibles como los sobrenaturales; y en éstos se detiene a veces con preferencia por su carácter irracional y misterioso. Como es bien sabido, la épica moderna imitando a la antigua utilizó también lo maravilloso, hasta por motivos religiosos, pero más como aditamento ornamental o en función de contraste que por considerarle ingrediente constitutivo de la naturaleza, según creían los románticos. Los cuales, viendo reprimidas por la Iglesia y por la Ciencia ciertas creencias tradicionales o populares, supersticiones en suma, trataron de reivindicarlas poéticamente. Ya lo vimos al hablar de las ideas literarias de Blanco White<sup>6</sup>.

No es muy importante ni considerable en general la aportación romántica española a las creaciones de la fantasía, aunque cuente con excepciones tales como *El estudiante de Salamanca*. En *El Artista* hay algunas narraciones en prosa dignas de mención, entre ellas una de Espronceda, «La pata de palo», donde lo fantástico y lo humorístico se combinan de modo semejante al que se ve en otras obras románticas, principalmente alemanas; otra, «La mujer negra o una antigua capilla de templarios» de Zorrilla, narración más larga y complicada, escrita con torpeza de principiante, que no ofrece sino acumulación de elementos tétricos y sorprendentes en busca de un efecto.

Junto a lo fantástico también hay en *El Artista*, a cargo de José Bermúdez de Castro, una muestra de la tendencia arcaizante que tuvo en Agustín Durán uno de sus principales promotores: la narración en *fabla* antigua. Con resultado deplorable, como no podía menos de ocurrir dado el escaso conocimiento que se tenía del español antiguo. Deplorable también desde el punto de vista romántico, ya que partía de un pie forzado convencional opuesto a la sinceridad o espontaneidad que se exigía de la creación poética.

<sup>6</sup> Ver págs. 36 y sigs.

Era inevitable que en un periódico como *El Artista*, cuya orientación romántica había de enfrentarse con la autoridad y prestigio que aún gozaban en España los representantes del clasicismo, tuviera la crítica literaria carácter polémico y hasta tono burlesco. Basta recordar la denominación de *clasiquistas* que Ochoa aplicó a los viejos maestros, o el breve artículo de Espronceda titulado «El pastor clasiquinino», en que satiriza la insinceridad de los modernos bucólicos y pone en ridículo a un consumado helenista que sabía hablar en prosa y verso, o séase Hermosilla. La despedida de los redactores en el último número de la revista dice así: «Hemos hecho una guerra de buena ley a *Favonio*, a *Mayorte insano*, al *ceguezuelo alado Cupidillo*, y a las zagalas que tienen la mala costumbre de *triscar* y a todas las plagas, en fin, del clasiquinismo. Pero esto hicimos mientras vivió este mal andante mancebo con peluquín; ahora ya murió. Requiescat in pace.»

Frecuente es la crítica de obras dramáticas recién estrenadas, tanto francesas como españolas. De Ochoa son la de *Lucrecia Borja* de Víctor Hugo, primera obra suya representada en España, y la de *Angelo* del mismo autor. A propósito de *Lucrecia Borja* vale la pena retener las siguientes observaciones sobre la actitud del público:

Quando nuestro público se familiarice con la poesía grandiosa del género romántico, cuando a la sorpresa y al susto que ahora le causan los dramas de esta naturaleza suceda en su ánimo la meditación, creemos que le gustarán *Lucrecia Borja* y todas las obras de Víctor Hugo, como también que en vez de dejar desiertos los teatros cuando se representan piezas de nuestros antiguos poetas, llenará aquéllos y aplaudirá estas últimas con delirio<sup>7</sup>.

Obsérvese que la reacción del público parecía ser la misma ante el nuevo teatro romántico y el viejo teatro español, y que ambos iban unidos en la reivindicación emprendida por los redactores de *El Artista*, que consideraban también romántico el teatro de Calderón y de otros ingenios de su época porque así lo habían dicho Schlegel y Durán. Ahora, al aparecer el romanticismo moderno, no ven en éste sino una prolongación

<sup>7</sup> II, pág. 48.

de aquél, y tratan de favorecerlo ante la hostilidad del público contra uno y otro.

Más ceñida a la obra es la reseña del *Alfredo* de Joaquín Francisco Pacheco que hizo Espronceda, de la que hay referencia en otro capítulo, así como del extenso examen de *Don Alvaro* debido a Leopoldo Augusto de Cueto.

Luis de Usoz fue quien con buena argumentación rompió el fuego contra las reglas del clasicismo al reseñar la *Talia española* compilada por Durán. Poco después el conde de Campo Alange, comentando la traducción hecha por García de Villalta de *El último día de un reo de muerte* de Hugo, se mostraba favorable a «la revolución literaria que se ha extendido por casi toda Europa en los últimos años», y polemizaba con los adversarios del romanticismo, según puede verse en su contestación a *El Eco del Comercio* a raíz del estreno de *Don Alvaro*.

Pero Campo Alange es también autor de uno de los pocos artículos de crítica general, donde revela conocimientos nada frecuentes de la literatura europea de su tiempo<sup>8</sup>. No sé de otro que mencionara en España por aquellas fechas a Stendhal, escasamente conocido entonces en su propio país.

Notable es su opinión de que a las divisiones nacionales habrá de seguir una Europa, y aun otras partes del mundo, unidas no por la virtud sino por la necesidad. «Lo que antes se llamaba nacionalidad va cediendo el terreno por momentos a un interés más inmediato, más positivo. Las cruzadas no serían posibles en el siglo en que vivimos. Hasta ahora se ha dicho la *nación*: en adelante se dirá la *humanidad*.» Junto al nacionalismo predominante en la época romántica, había asimismo, como ya se indicó a propósito de *El Europeo*, una tendencia universalista, a la que Campo Alange parece adherirse.

Después traza la evolución de la literatura española desde el siglo XVII hasta fines del XVIII en términos parecidos a los de otros críticos contemporáneos, aunque con alguna observación original, y pasa a examinar los males que a su juicio produjo el pedantismo dieciochesco queriendo imponer modelos fijos y la obligación de imitarlos.

Es curioso, dice Campo Alange pensando sin duda en Hermosilla, que los numerosos preceptos establecidos por los clasi-

<sup>8</sup> I, págs. 52-55 y 67-71.

cistas enseñan acaso a conocer lo malo sin inspirar gusto por lo bueno. «El discípulo sacará las más de las veces de las obras elementales que le hacen estudiar un desprecio no pequeño a nuestros autores españoles [...] y una admiración sin límites hacia los escritores griegos y latinos que sólo le han sido citados para hacerle ver bellezas.»

Para mostrar que aquellos escritores españoles antiguos no eran tan malos como suponían tales preceptistas, Campo Alange, dejando a un lado a La Harpe y Voltaire, vuelve los ojos a las ediciones y traducciones que de ellos se habían hecho en Alemania, país cuyos grandes escritores, desde Lessing hasta Goethe, no pensaron en imitar a nadie sino en estudiar la naturaleza. «Otros habían descrito al hombre exterior —dice con palabras que recuerdan las de Durán—; ellos se propusieron retratar el alma y sus debilidades.» Así sucedió con Goethe, así con Byron y después con Lamartine y con Victor Hugo, «que aunque lejos todavía de alcanzar el lugar de los dos primeros, nos parecen dignos de admiración en algunas de sus obras».

También señala nuestro autor la historia de los debates a que dio lugar en Francia la aparición de los primeros libros en defensa del romanticismo hasta que el público, perdido su interés por la tragedia, acudió al drama romántico, aceptado ya por el Teatro francés.

Mr. Casimir Delavigne, autor de *Luis XI*, es una prueba palpable de lo distantes que se hallan ya algunos académicos de la rigidez de principios de que aún no ha mucho tiempo blasonaban.

Para establecer las diferencias existentes entre clasicismo y romanticismo, debe tenerse en cuenta que si los clasicistas creen que las reglas de sus códigos son infalibles, necesarias e invariables, los románticos no pueden admitirlas porque «nada en el mundo está exento de la ley del movimiento; todo está sujeto a variación, *hasta la forma de los pensamientos del hombre*» (subrayado del autor). Cada siglo tiene su fisonomía particular y su literatura es independiente de la de otras épocas.

Después de una comparación entre el drama moderno y la tragedia clásica, en que se hace eco de opiniones ya conocidas, Campo Alange pasa a examinar uno de los cargos que se han

hecho contra el drama y la literatura de los autores modernos: su complacencia en los horrores y en hacer gala de inmoralidad. «La moralidad de un drama no se cuenta por el número de muertos o adulterios, ni porque el traidor pierda la cabeza en el patíbulo antes de que caiga el telón.» No hay que mirar sólo los medios. La moral del arte es más elevada que la de los salones, y no debe deducirse sino del fondo y de la intención que presidió a su nacimiento. «¿Podrá decirse, por ejemplo, que la Venus de Medicis ha sido hija de una imaginación lasciva? El que tenga otra manera de sentir es indigno e incapaz de apreciar justamente las producciones del arte.»

Partiendo del principio de que la literatura es expresión de la sociedad a que pertenece, Campo Alange termina su artículo con la siguiente observación sobre la literatura española contemporánea:

Nuestra sociedad moderna, oprimida hasta ahora por el despotismo, agitada actualmente por mil opuestos intereses, despedazada por la guerra civil, carece aún realmente de formas y de colorido. ¿Es, pues, de extrañar que no los tenga tampoco nuestra moderna literatura?

Más polémico e irónico que el anterior es un artículo de Eugenio de Ochoa publicado bajo la rúbrica *Literatura*:

Enhorabuena suponga un poeta pagano que ve a Nereo levantarse en medio de las aguas para anunciar al robador de Elena los infortunios que acarreará a Troya su funesta pasión; pero no venga el católico Boileau a decirnos en el siglo XVII que en el paso del Rhin por las tropas francesas huyen tímidas las náyades delante de Luis XIV, por la gracia de Dios rey de Francia y de Navarra<sup>9</sup>.

Tratando de fijar el sentido de las palabras, Ochoa sólo quiere dar el nombre de clásicos a los autores antiguos que lo merecen, mas no a ningún moderno que intente apropiárselo por grande que se crea; a éstos tiene que llamarlos *clasiquistas*, alternando el nombre con los de *preceptistas* y *rutineros*. Ellos son los que hablan de las reglas del buen gusto; pero ¿quién es el divino legislador capaz de fijar límites al genio? Los clasiquistas creen que las reglas fueron dadas para *in eternum* por «Aristóteles, Horacio, Boileau, Mengs y Palomino», dice Ochoa,

<sup>9</sup> I, pág. 87.

añadiendo por primera vez a las autoridades puramente literarias las de dos pintores.

En la caracterización de la poesía romántica introduce Ochoa el sentimiento religioso. «Cristianismo y poesía son inseparables, porque el cristianismo es una necesidad del corazón». Pero Ochoa, en vez de apoyarse como otros en textos de Schlegel o de Durán, transcribe parte del prólogo de Nodier a las *Meditaciones* de Lamartine, donde se dice que las musas del Parnaso clásico han perdido su atractivo por haberse presentado el cristianismo con tres musas inmortales, la Religión, el Amor y la Libertad.

Hoy en día romántico quiere decir *inventor* y clasicista imitador. Y Ochoa pone este ejemplo: Los arquitectos romanos que construyeron los arcos triunfales de Septimio Severo, Constantino y Tito representaron a los soldados romanos con las armas que en efecto usaron; cuando bajo Luis XIV se hizo el arco de la Puerta de San Dionisio, los arquitectos colocaron en un bajo relieve a muchos soldados franceses armados y vestidos como los romanos. «Los artistas romanos fueron románticos; los franceses, clasicistas; los primeros representaron la verdad, los segundos representaron la mentira.» Argumentación impecable si la verdad histórica se confunde con la poética.

En el artículo hay más de una alusión personal, que no es difícil entender. «Hay hombres que bajo pretexto de que nunca nombran a Aristóteles sin quitarse el sombrero, se creen con derecho a pasar por literatos; y lo más extraño es que pasan por tales, gracias a la mucha gravedad de sus individuos y al tono greco-dogmático con que repiten sus eternas vulgaridades.» La alusión a Hermsilla —el nombre de Aristóteles, el tono greco-dogmático— no es la única que aparece en las páginas de *El Artista*, donde vimos otras de Espronceda y Campo Alange. Se comprende que el autor del *Arte de hablar en prosa y verso*, preceptiva clasicista adoptada como texto oficial en la enseñanza durante muchos años, fuese el blanco principal de los ataques románticos. Pero la actitud de los innovadores frente a Hermsilla, autor igualmente de una reciente traducción en verso de la *Iliada* (1831), guarda por otra parte relación con un aspecto del romanticismo español que merece subrayarse: la ausencia del helenismo romántico. No hubo en España poetas como Hölderlin, Shelley o Leopardi. Ni tampoco

la antigua poesía griega fue considerada como ejemplo de originalidad digna de admiración e inspiración para los románticos españoles, conocedores tan sólo de la imitación latina. Todavía para un Menéndez Pelayo, aunque hoy nos parezca incomprensible, Shelley era un poeta clásico por su helenismo. La pobreza de los estudios griegos en España, que ya nacieron en el siglo XVI heridos de muerte, contribuyó sin duda a separar a la española de otras literaturas europeas de la edad moderna en más de un aspecto, desde la escasez de pensamiento filosófico hasta la ausencia de un teatro verdaderamente trágico.

— Pero a partir del reinado de Carlos III se había producido un renacer de los estudios griegos, y después de Juan de Iriarte hubo, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, algunos helenistas de calidad. Entre ellos, Estala y Hermosilla, amigos personales de Moratín. Sin embargo, fue Moratín, tan aquiescente al parecer con los gustos literarios de Estala, quien ridiculizó de mano maestra en la figura de don Hermógenes al prototipo del pedante que hace reír en *El sí de las niñas*. Naturalmente, no quería esto decir que Moratín se declarase enemigo de la cultura helénica. Pero si no a Estala, que murió en Francia, a Hermosilla lo conocían bien los ex alumnos del Colegio de San Mateo por haber sido allí profesor; y sabían no menos bien que se había singularizado por su servilismo ante Calomarde, como autor de *El jacobinismo*, incalificable diatriba en tres tomos contra los liberales, ya derrotados, y por su *Arte de hablar en prosa y verso*, preceptiva rígidamente clasicista, que si llevaba ejemplos de grandes escritores españoles, era más bien para censurarlos, exceptuando, claro está, a su amigo Moratín. A Hermosilla, pues, le corresponde buena parte de culpa por haber quedado el griego en la España de los románticos irremisiblemente ligado al neoclasicismo más estrecho, a la pedantería y al absolutismo político. El helenismo español hay que buscarlo si acaso entre los escritores clasicistas de la época anterior. Ochoa ya no traducirá a Homero sino a Virgilio; verdadera paradoja para un romántico.

— Como vimos al tratar el duque de Rivas y volveremos a ver en la década moderada, varios escritores románticos que no desaparecieron prematuramente como Espronceda y Enrique Gil, acabaron arrepintiéndose del romanticismo de su juventud. No porque admitieran principios literarios opuestos,

sino más bien por creer peligrosos, social y moralmente, los que habían sustentado antes. Con el tiempo, Eugenio de Ochoa, ya de suyo conservador, no sólo hizo burla de los «elegantés extravíos» de George Sand y de Dumas, a quienes tradujo, sino que los consideró subversivos. Lo que se creyó «inocente desahogo» de la imaginación romántica, no fue en realidad, según él, más que una audaz tentativa para subvertir el orden social, que «puso a este orden social, veinte años después, a dos dedos de su ruina»<sup>10</sup>.

Tal fue el efecto que produjo en Ochoa, como en otros, la revolución europea de 1848. Mas ya antes, el paso dado por la revolución progresista española en el verano de 1836 le impresionó de tal manera que vio próximo el triunfo de la anarquía. La carta que el 7 de septiembre de ese año dirigió al conde de Campo Alange, entre otras cosas de interés por referirse a varios escritores amigos, dice lo siguiente:

Llenaría a V. de pena y de indignación ver la absoluta relajación de toda disciplina en que se halla la tropa; infinidad de jefes y subalternos han pedido el retiro y le han obtenido<sup>11</sup>. Estamos en la mayor consternación y no sin fundamento, pues vivimos a merced de la soldadesca más desenfundada, y un saqueo o una degollina de todo el que tenga una peseta es la perspectiva más probable que se nos presenta<sup>12</sup>.

Los sucesos de La Granja en agosto de 1836, que no fueron simplemente un motín de soldados borrachos y sargentos sobornados, sino la acumulación del levantamiento popular de media España contra el Gobierno Istúriz, impuesto por María Cristina, tuvieron, a mi modo de ver, no sólo importantes consecuencias políticas sino literarias. De allí arranca por reacción la tendencia más conservadora del romanticismo español, representada en primer término por Zorrilla, a quien habían de secundar hasta liberales exaltados de ayer, como Rivas, y moderados de hoy, como Ochoa.

<sup>10</sup> Donald Allen Randolph: *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*. University of California Press, 1966, pág. 39.

<sup>11</sup> Uno de ellos Patricio de la Escosura.

<sup>12</sup> El marqués de Saltillo: «Un prócer romántico. El conde del Campo de Alange», *Homenaje a D. Miguel Artigas*, I. Santander, 1931, página 153.



## «SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL»

El 3 de abril de 1836 apareció en Madrid el primer número del *Semanario Pintoresco Español*, periódico literario ilustrado, como *El Artista*; pero mientras cada número de *El Artista* costaba cuatro reales, el *Semanario Pintoresco* se vendía a los abonados por tres reales al mes (más tarde, cuatro). Se iniciaba así en España el tipo de publicación periódica destinada a un público mucho más amplio que antes, a semejanza del *Penny Magazine* de Inglaterra y del *Magasin Pittoresque*, que empezó en Francia en 1833.

El *Semanario Pintoresco Español* llegó al año 1857, y fue dirigido en su primera etapa, desde su fundación hasta 1842, que es la que ahora vamos a ver, por Mesonero Romanos. Nadie quizá en mejores condiciones que él por su posición económica e independencia política, no menos que por sus dotes administrativas, para sacar adelante una publicación como aquella, tan diferente de las anteriores. No fue empresa fácil. Años después, en 1841, justamente satisfecho por las dificultades vencidas, pudo decir que

el papel que hemos usado lo hemos pagado a precio justamente doble del excelente que usan en París el *Museo de Familias* y el *Almacén Pintoresco*; que hemos intentado usar del extranjero y que se nos ha negado su introducción; que nuestra suscripción (que nunca ha pasado de dos mil suscriptores) ha tenido que hacer frente a tantos gastos como aquellas empresas, que siempre han contado más de treinta mil; que nos hemos visto obligados a dar a conocer los primeros en nuestro país el grabado tipográfico, y por consecuencia a usar los ensayos de nuestros jóvenes artistas y pagar su aprendizaje; que escasos de todos los necesarios utensilios hemos tenido que traer del extranjero a grandes costas y con no pocas incomodidades hasta las maderas preparadas para el grabado; que además de los frecuentes extravíos y faltas de los correos que ocasionaba la guerra, y de que se han quejado todos los periódicos menos el nuestro, no hemos hallado aún medio seguro de hacerle llegar regularmente a nuestras posesiones de América<sup>13</sup>.

El prospecto anunciador de 1836 nos dice claramente cómo entendía Mesonero el negocio que acababa de emprender, si-

<sup>13</sup> 10 de enero de 1841.

guiendo la tendencia comercializadora de la literatura que la revolución industrial había producido en Inglaterra y Francia.

Dos medios hay en literatura para llamar la atención del público; el primero consiste en escribir muy bien; el segundo en escribir muy barato. En nuestra España acaso no se ha escrito más que para un número muy reducido de personas. Muchos discursos altisonantes, muchos terribles *infolios*; pero el pueblo ni puede costear *infolios*, ni comprende erizadas disertaciones. De esta suerte ha quedado reducido a manejar compendios mezquinos, novelas indigestas, y aun esto no siempre al alcance de todas las fortunas.

Nunca se había hablado así en España de la literatura como artículo de consumo. Si su comercialización no ha prosperado en nuestro país, añade Mesonero, es por culpa de los escritores.

La idea de vender mucho para vender barato y vender barato para vender mucho, que es la base más segura del comercio, no ha entrado nunca en la mente de los dedicados entre nosotros al ramo de librería. Los autores tienen la culpa. Ofendido su amor propio con la idea de dar sus producciones a bajo precio, han preferido vincularlas en un reducido círculo de individuos. De este modo, ¿qué han conseguido? Por toda ventaja el aprecio y la consideración de unos cuantos amigos o admiradores, y más frecuentemente la envidia y las críticas de muchos enemigos; mas para el público, para el verdadero público han vivido de incógnito, o sólo le han dado a conocer sus nombres en los carteles.

En su limitada esfera lo que intentaba un hombre como Mesonero, tan conservador, era una verdadera revolución: pasar de la mentalidad guerrera y aristocrática que había dominado en España durante siglos, impregnando a todas las clases sociales, a una mentalidad mercantil y burguesa. De ahí las dificultades.

Pero había otras, de momento. Aun concediendo que las circunstancias del país —esto es, la guerra civil y la revolución política en curso— no eran las más propicias para prestar atención a lo que no tenía interés inmediato, Mesonero no se desanima y prosigue en el anuncio de su revista: «No podemos menos de convenir en que los notables acontecimientos que hoy se suceden rápidamente en nuestro país, roban la atención

general, dirigiéndola hacia un punto preferente que es la política [...]; pero el interés que obliga a todos a fijar su principal atención en las grandes cuestiones gubernativas ¿será de tal modo exclusivo que no permita al pueblo otros conocimientos más modestos, si bien no menos útiles, en los tesoros de las ciencias, de la industria, de las artes, de la literatura?» «¡Desgracia de nuestro país! En unos tiempos *nada de política* habrá de escribirse; en otro *nada como no sea política*.»

Después de comentar que en otros países, como Inglaterra y Francia, hay multitud de periódicos no políticos, tanto en momentos de paz como en otros de agitación, señala Mesonero que el *Semanario Pintoresco* va a ser un gran paso para llenar el vacío existente y que sin seguir orden metódico buscará todo lo que pueda interesar la curiosidad pública en el estudio de la naturaleza, de las bellas artes, de la literatura, de la industria, de la historia, de las costumbres antiguas y modernas, y de otras materias.

El programa esbozado en el prospecto no dejó de cumplirse y tuvo seguramente alguna de las consecuencias previstas. Escribiendo más barato se tenían más lectores, y este empeño de los industriales del libro y del periódico contribuyó a difundir más que antes la producción literaria entre el público que sabía leer. Público no muy numeroso entonces en España, ni con muchos recursos, pero al que se intentaba captar mediante pequeños volúmenes, revistas para mujeres, periódicos baratos, folletines, obras por entregas. El público se reduce casi por completo a la incipiente clase media, a la que ni le sienta bien el nombre de burguesía (que no existía en español y hubo que importar más adelante), formada principalmente por funcionarios del Gobierno, militares, abogados y otros profesionales, pequeños comerciantes e industriales. Sólo más tarde empezará a haber un lector proletario, que al principio no conoce más que el folleto y el periódico o el pliego suelto, y no directamente, puesto que en muchos casos se limitaba a escuchar lo que alguno leía para todo un grupo.

Ya se comprende que la captación del mayor número posible de lectores imponía el uso en la obra literaria de un lenguaje común, asequible a la mayoría. Mesonero, claro está, no hubiera aceptado para su publicación en el *Semanario* el *Poli-femo* de Góngora, que él mismo no podría entender segura-

mente; ni siquiera el lenguaje elevado del poema heroico y de la tragedia clásica, o el muy docto de ciertos prosistas. No era, pues, tan sólo la teoría romántica la que trataba de legitimar el vocablo corriente; por razones comerciales, la literatura de consumo al alcance de todos se orientaba en el mismo sentido.

El *Semanario Pintoresco* empezó muy modestamente y con escaso contenido literario. Mesonero era hombre cauto, de los que van por sus pasos contados. Durante los dos primeros años el periódico apenas fue sino una miscelánea de cosas muy diversas, con su correspondiente grabado, imperfecto todavía.

La fauna está ampliamente representada: la jirafa, el papagayo, el león, el elefante, perros de aguas, la cebrá, el linco, la tortuga, los escorpiones, el cocodrilo, el pato, la araña, etc. También se nos informa brevemente acerca de la longevidad de los árboles, el banano, las semillas de las plantas. Así como sobre fenómenos curiosos: la prodigiosa memoria de un ciego, o útiles: los inconvenientes de la obesidad. Casi todo ello, y mucho más, tomado de publicaciones análogas extranjeras.

Ciudades y países de todo el mundo, con sus monumentos, atracciones naturales y costumbres ocupan gran espacio: el carnaval de Roma, El Escorial, Nápoles, minas de Méjico, Pekín, costumbres indias, las mezquitas turcas, la Alhambra, el Louvre, maravillas de Bagdad, los Alpes, cataratas del Niágara... Las biografías de personajes antiguos y modernos, españoles y extranjeros, no son menos frecuentes: Góngora, Daoíz y Velarde, Talleyrand, Tirso de Molina, Bolívar, el cardenal Cisneros, Goethe, Murillo, Pestalozzi, Meléndez Valdés.

Sección muy importante es la de divulgación científica o técnica: mecanismo del reloj, una gota de agua en el microscopio, Watt y la máquina de vapor, el nuevo espectáculo del Diorama, el daguerrotipo. Estamos en el siglo de los inventos y del progreso, y el *Semanario* no oculta su entusiasmo. A propósito de la Fantasmagoría, como se llamó a una variante de la linterna mágica, se enumeran con admiración varios inventos como las máquinas de vapor, los caminos de hierro, los globos aerostáticos, el alumbrado de gas, los buques submarinos, que hubieran dejado atónitos «no ya a Carlomagno o Francisco I, sino a Luis XIV». Supongamos que alguien le dijera a éste:

Señor, antes de tres siglos un carruaje sin caballos ni otro animal de tiro y movido por el calor del agua caliente recorrerá en tres horas la distancia de veinte leguas. Ese mismo vapor, haciendo el oficio de velas, impelerá rápidamente en los mares máquinas para cuyo movimiento no han sido suficientes hasta ahora todas las fuerzas humanas [...] Un hombre se elevará por el aire ayudado de un globo de tafetán inflado por un cuerpo invisible e impalpable. Ese mismo cuerpo invisible e impalpable alumbrará todas las calles de vuestra capital<sup>14</sup>.

Mesonero, que hubo de redactar noticias e informaciones de todas clases, continuó en el *Semanario Pintoresco* bajo el seudónimo de *El Curioso Parlante* sus artículos de costumbres, y en el periódico anunció la aparición del *Panorama matritense*, en que los fue recopilando. Por lo demás, la parte literaria se redujo al principio casi totalmente a la crónica teatral redactada por José de la Revilla, a los artículos históricos y de costumbres de Roca de Togores y a las abundantes y mediocres poesías de Romero Larrañaga. En los primeros números colaboró Eugenio de Ochoa con dos breves narraciones, antes de trasladarse a París.

En 1838 el *Semanario* contaba ya con otros colaboradores: José Somoza, Salas y Quiroga, los dos en prosa y verso; Francisco González Elipe, Fernando Corradi, Antonio María Segovia, Juan Antonio Sazatornil, Gil y Zárate, Salvador Bermúdez de Castro y Enrique Gil, ambos con poesías y crítica literaria; Zorrilla, Rodríguez Rubí. A los que siguieron el doctor Mateo Seoane (higiene y ciencias naturales), Ramón de la Sagra (educación), Fernando Merás (economía), y con alguna poesía, García y Tassara y el actor Julián Romea. En 1840 nos encontramos entre los firmantes de composiciones poéticas con algún nombre nuevo, como el de Carolina Coronado. Al año siguiente aparecen, entre otros, Vicente de la Fuente, José María Andueza, Navarro Villoslada, Hartzenbusch, Amador de los Ríos, Antonio Flores, Martínez Villergas, Eusebio Asquerino. Los más de ellos contribuyen con artículos históricos, narraciones, poesías o crítica literaria. Unos cuantos —Segovia, Clemente Díaz, Andueza, Vicente de la Fuente, Rodríguez Rubí— cultivan el género costumbrista.

<sup>14</sup> T. II, 1837, pág. 12.

Muchos fueron, como vemos, los que escribieron para el *Semanario Pintoresco*. Hasta escritores ya desaparecidos de quienes se saca a la luz algo inédito, Sánchez Barbero, por ejemplo, o que no residían en España, como José Joaquín de Mora y Juan María Mauty. Pero hay algunas ausencias que llaman la atención, la más conspicua de todas entre los jóvenes, la de Espronceda.

La nómina de dibujantes y grabadores comprende, entre otros, a Genaro y Juan Pérez Villamil, Valentín Carderera, José Alenza, José Elbo, Calixto Ortega, Vicente Castelló.

En la crítica literaria la tónica general del *Semanario Pintoresco* es decididamente antirromántica, no obstante las poesías que aparecieron en sus páginas y los artículos de algunos críticos como Enrique Gil. La pieza más conocida, «El romanticismo y los románticos», cuyo autor es Mesonero Romanos, contiene una breve parodia de drama romántico titulada *¡Ella y él!*, con una pareja de jóvenes amantes entregados a los delirios de la nueva escuela poética y a un amor que sólo podría terminar con el suicidio, pero que acaba del modo más saludable, ingresando él en el Ejército y casándose ella con un honrado mercader.

Hasta en esta ocasión asoma el nacionalismo literario; en semejante caricatura, destinada a ridiculizar al romanticismo, se habla de su origen español (Calderón y el teatro antiguo) para dignificarlo en cierto modo y achacar su corrupción (romanticismo exagerado) a Victor Hugo y sus imitadores. Todo lo cual lo despacha Mesonero en un santiamén, haciendo que Victor, el hijo del general Hugo, sacara al romanticismo del Colegio de Nobles de Madrid, donde estudió de niño (no dice que menos de un año, entre sus nueve y diez de edad), para extenderlo luego por todas partes y devolverlo corrompido a España.

Mesonero hizo lo posible para que no se tomara muy en serio el cuadro anterior, que él mismo leyó en el Liceo y divirtió a sus socios, pertenecientes en su mayoría a la comunión romántica. Más tarde añadió al artículo una coletilla para quedar bien con todo el mundo, elogiando los dramas románticos de algunos contemporáneos. Mas ni el oportunismo ni la urbanidad podían ocultar la profunda aversión que sintió por aquella nueva literatura en cualquiera de sus manifestaciones,

tanto en el teatro como en la poesía y la novela. Sus artículos y referencias a la novela, en particular la de Victor Hugo, Balzac y George Sand, sin excluir a los imitadores españoles de Walter Scott, muestran su desconcierto y su repulsa no sólo por motivos literarios, sino principalmente morales. Le molestaba el barullo de la obra romántica, el estilo desigual, la exageración expresiva, y sobre todo su visión pesimista del mundo, que no dudaba en exponer los aspectos más bajos e innobles de la especie humana. Literatura, pues, subversiva, que ponía en peligro los cimientos religiosos y morales de la sociedad. De la sociedad española, se entiende, tan apegada a formas de vida tradicionales. En un artículo sobre la novela firmado con todas sus iniciales, Mesonero diferencia tres clases, la fantástica, la de costumbres y la histórica. Tras Walter Scott, la que hoy priva —dice— es la novela de costumbres, pero con funestos resultados por haberse servido de ella ingenios nada vulgares de un país vecino (Hugo, Dumas, Balzac, Sand, Soulié) para «derribar las opiniones recibidas hasta aquí como dogmas de moral, indispensables a toda sociedad bien ordenada»<sup>15</sup>.

La mejor réplica a estos y otros ataques contra Victor Hugo, la novela y el romanticismo, en nombre de la moral y la tradición, la dio el escritor mallorquín José María Quadrado, ortodoxo y tradicionalista como el que más, pero dotado de inteligencia y sensibilidad que no tenían Mesonero ni sus corifeos. Quadrado, en su artículo «Victor Hugo y su escuela literaria»<sup>16</sup>, aspira a ser justo con un autor que ayer fue un ídolo y hoy se ve denigrado. Para ello no necesita preguntarse por la misión que cumple o el edificio moral que levanta; su criterio es estético.

Quando terminado el drama o la novela ha agitado deliciosamente el corazón en encontrados sentimientos y ha dejado indeleble sello en la imaginación, para nosotros su misión está ya cumplida, y su edificio levantado.

Respecto a la acusación de inmoralidad lanzada contra Victor Hugo, Quadrado piensa que la inmoralidad

<sup>15</sup> *Semanario Pintoresco*, 11 de agosto de 1839.

<sup>16</sup> *Semanario Pintoresco*, 14 de junio de 1840.

puede estar en la esencia de una obra, cuando el crimen se ve en ella patrocinado y defendido; o bien en sus formas accidentalmente, cuando se pinta el vicio mismo que no se recomienda o tal vez se reprende con colores harto vivaces y halagüeños a la humana debilidad. De la primera culpa encontramos inocente a Victor Hugo; de la segunda apenas encontramos quien esté exento.

A continuación pasa Quadrado a examinar *Nuestra Señora de París*, la más célebre hasta entonces de las obras de Victor Hugo. He aquí algunas de sus observaciones:

Libro singular en que un edificio es realmente el protagonista; y que semejante a este edificio, cuyo nombre toma y cuyas gigantescas formas anima, se presenta imponente y sencillo en su conjunto y prolijo y variado en sus adornos; obra menos del arte que del capricho, en que todos los géneros se confunden; mole aérea y sombría que pesa sobre el alma y a un tiempo la sublima, en cuyos cuadros y relieves enigmas terribles se adivinan, cuyas figuras y personajes, deformes en su mayor parte y mutilados, como las estatuas de aquel templo, no repugnan a la vista en su deformidad sino que la atraen y fascinan con encanto misterioso.

Prestando atención a otra obra,

¿Quién olvidará [dice] *El último día de un reo a muerte*, monólogo admirable de un hombre solo y de una sola idea, en el que se ven los síntomas de la agonía del alma con más certidumbre que los ve el médico en el rostro del moribundo; páginas terribles por las cuales una y otra vez giran los ojos, como la mariposa alrededor del fuego, por más que sepan que han de dejar en el corazón largo peso de dolor y de amargura? Gran fondo de sensibilidad y compasión hacia la humanidad doliente, largas vigiliadas pasadas en la consideración de sus miserias, arguye en su escritor esta obra a la cual no dudáramos atribuir grandes efectos morales, si fuésemos fáciles en concederlos a las obras de imaginación.

Nada dice Quadrado de Victor Hugo como poeta lírico por no haber llegado a sus manos las *Orientales*. Como autor dramático cree que merece menos alabanzas que por sus narraciones, pero tampoco es justo acusarle de irreligioso, pues si no brilla la religión como alma de sus invenciones, tampoco corre en ellas el riesgo de verse ofendida o profanada; ni de antimonárquico porque aparezcan algunos príncipes manchados de



sangre o encenagados en vergonzosos placeres. Shakespeare ya había concebido su *Ricardo III*, y desde la infancia del teatro el papel de *tirano* llegó a hacerse proverbial. Por otra parte,

¿quién acusará a Victor Hugo de haber hecho de nuestro Carlos I un mozo atolondrado en los primeros actos de *Hernani* y de Francisco I un seductor en *El rey se divierte*, que vea y aplauda a los reyes de Calderón y de Lope de Vega ir escalando de noche los balcones y penetrar aun en las alcobas nupciales?

Lo que quisiera Quadrado es que se juzgase a Victor Hugo con el mismo respeto e imparcialidad que a otros grandes escritores, como Byron y Goethe, y considera que

cuando llegue a la posteridad (porque llegará sin duda) el nombre de Victor Hugo, se dudará que en cinco años haya sido sucesivamente reputado como Mesías regenerador del mundo y de la poesía y como Anticristo de la literatura; se burlarán de tan ridícula apoteosis y de declamación tan furibunda, y no se comprenderá esta especie de maniqueísmo literario del día.

Si con la reacción actual —piensa, por último, Quadrado— se descubriera un bien, si con ella la literatura española se sustrajese a influjos tiránicos y fuese de una vez espontánea, y, enmudeciendo el coro de los imitadores, los jóvenes pudiesen seguir los vuelos de su propio genio, habría razón para aprobarla.

Pero en los elogios desmesurados que a nuestros cómicos antiguos y a Calderón en especial se prodigan, y en las formas y asuntos prestados de sus obras que nuevamente prevalecen, se descubre la pretensión de sustituir a la llamada escuela de Victor Hugo otra escuela, que no por española es menos ajena de nuestras costumbres y pasiones, ni circunscribe menos el círculo abierto de la imaginación.

Así salía José María de Quadrado al paso de quienes, rechazando un teatro extranjero por ajeno a las costumbres españolas, proponían como único modelo otro, que aunque escrito en la lengua del país, nadie podría decir que representara más fielmente las costumbres de la sociedad española contemporánea.

La crítica literaria, cada vez más abundante en el *Semanario Pintoresco*, no siempre fue de la mejor calidad. Al lado de las inteligentes observaciones de un Enrique Gil sobre la poesía de Rivas o de Espronceda, tenemos los mediocres artículos de Salvador Bermúdez de Castro o las insensatas consideraciones de Ramón de Navarrete. En el desigual panorama crítico hay un aspecto, sin embargo, que conviene señalar. Mesonero no duda un momento en incluir en su revista, como acabamos de ver, artículos cuyas opiniones literarias se oponen totalmente a las suyas. El *Semanario* no fue órgano de una tendencia o grupo; atento a sus intereses económicos y literarios, fue una revista de todos y para todos.

Una parte de las poesías publicadas, también de valor muy desigual, fueron recogidas después por sus autores en forma de libro, o se sacaron de libros recientes, como en el caso de Zorrilla y de José Joaquín de Mora, de quien se reimprimen varias de sus *Leyendas españolas*, acabadas de aparecer. Extraño parece, por otra parte, que no se reproduzca una sola poesía de autores españoles antiguos, no obstante figurar en estas páginas las biografías de varios de ellos. A lo sumo se llega al siglo XVIII, a Nicolás Fernández de Moratín, pero de ahí no se pasa. Ciertamente que tampoco suelen aparecer en otros periódicos literarios, quizá por considerarlas fuera de lugar en tales publicaciones destinadas a las novedades, o por creerlas conocidas del público a través de reediciones de autores antiguos. Ocurre, sin embargo, que estas reediciones son muy escasas, y se tiene la impresión de que el lector de esta época no pasó mucho de las antologías en su conocimiento de la poesía antigua. En todo caso es rasgo distintivo del período romántico, que tanto proclamó la excelencia de la poesía dramática española, su olvido de la poesía lírica, o su ignorancia.

El *Semanario Pintoresco* de esta época apenas contiene traducciones poéticas. Sólo hay una importante, la que hizo en verso H. V. (que no quiso declarar su nombre) de *Parisina*, de Byron, en 1841.

También es de notar que por estos mismos años haga su aparición, juntamente con la poesía de las lenguas literarias regionales, la vulgar y dialectal. Hay versos en andaluz a cargo de Rodríguez Rubí y hasta José María Andueza presenta una composición en andaluz malagueño. Lo cual tiene que ver con

el pintoresquismo costumbrista, mas no con el renacimiento de las lenguas vernáculas en el siglo XIX, provocado precisamente por el romanticismo.

Otros artículos en la parte literaria de la revista tienen interés más que nada por su valor informativo, como la historia del teatro español de Mesonero, que incluye el de su tiempo. Los hay igualmente valiosos en la parte histórica y arqueológica, en biografías y descripciones de antiguos monumentos, firmadas por Valentín Carderera, Casas-Deza y Amador de los Ríos.

Informaciones sobre los debates del Ateneo, las sesiones del Liceo, la situación teatral, obras recién publicadas, son frecuentes; el *Semanario Pintoresco Español* es el gran repertorio de que hay que echar mano para formarse idea de la vida intelectual y artística de Madrid en esta época. Hasta en detalles al parecer nimios, Mesonero no desaprovechaba ocasión para fomentar la afición a las letras y al libro. Con motivo de las Navidades, más de una vez lamenta que los editores españoles no hubieran introducido la costumbre seguida en otros países de regalar libritos como los *Forget me not* y *Keepsakes* ingleses o los *Albums* franceses.

Entre nosotros no han tenido aún entrada estos obsequios intelectuales, y materializando más la costumbre de los aguinaldos, nos hemos limitado a los obsequios manducables de Nochebuena.

#### «NO ME OLVIDES»

De mayo de 1837 a febrero de 1838 salió en Madrid una pequeña revista semanal, titulada *No me Olvides*, cuyos números constaban de un pliego de ocho páginas en cuarto, y cuyo precio de suscripción no pasaba de cuatro reales al mes. Publicación, pues, muy modesta, que en modo alguno podía compararse por su presentación con *El Artista*, impreso en excelente papel con bellas litografías, y cuyo precio era de cuatro reales por número. Sin embargo, del *No me Olvides* no puede prescindirse en la historia del romanticismo español.

Su fundador y director fue Jacinto de Salas y Quiroga (La Coruña, 1813-Madrid, 1849). Hijo de magistrado, cursó tam-

bién Leyes. Se educó en su ciudad natal, en Madrid y en un colegio de Burdeos. Muy joven pasó a América del Sur y en Lima obtuvo algunos premios poéticos. En 1832 regresó a Europa y dos años después publicaba en Madrid un volumen de poesías. A su colaboración en *El Artista* hay que añadir posteriormente la de otros periódicos literarios, como el *Semanario Pintoresco Español*. Además del *No me Olvides* fundó la *Revista del Progreso*. En 1842 sustituyó a Espronceda en su puesto diplomático en Holanda. Un año antes de morir, completamente olvidado, publicó la novela *El Dios del siglo*<sup>17</sup>.

Sus *Poesías*, que aparecieron a principios de 1834, llevan esta dedicatoria, bien demostrativa del optimismo que despertó en él, como en tantos otros, la desaparición del régimen absolutista: «Al pueblo español en la época de su regeneración política y literaria.» Y a la dedicatoria sigue una breve introducción en la que Salas expone sus ideas literarias, que ya no podían ser las del clasicismo después del efecto que todavía muy joven le produjo el descubrimiento de la nueva literatura inglesa y francesa.

Tenía yo apenas diez y ocho años, y acababa de salir de un colegio de Francia; mi imaginación estaba exaltada, pero con esa exaltación que puede dar la lectura de Boileau, compasada, fría, monótona. Cayó en mis manos *Childe Harold*, las demás obras de Lord Byron, las *Meditaciones* de Lamartine y las *Orientales* de Victor Hugo, y un nuevo mundo se ofreció a mi vista.

Para Salas, el fundamento del genio poético es la libertad; por eso quisiera que el poeta no caminase siempre por el sendero que han trazado sus mayores.

En la poesía de Salas, triste y melancólica, que gira casi siempre en torno al amor y la soledad, es visible la huella de los tres poetas románticos mencionados en la introducción, sobre todo la de Victor Hugo, a quien tradujo con frecuencia, y a quien dirige una poesía escrita en francés.

Como el propio Salas, varios colaboradores del *No me Olvides* habían escrito antes para *El Artista*: Eugenio de Ochoa, Pedro de Madrazo, Pastor Díaz, Jerónimo Morán, Zorrilla.

<sup>17</sup> E. Alarcos Llorach: «Un romántico olvidado: Jacinto de Salas y Quiroga», *Castilla II*: III-IV (1941-1942), págs. 162-175.

A veces la poesía o el cuento que ahora publicaban en un semanario había ya aparecido en el otro.

Pedro de Madrazo, hermano del pintor Federico, futuro consejero de Estado, académico de la Historia, de Bellas Artes y de la Lengua, resulta ser uno de los colaboradores más románticos. Así al menos lo muestra en «Una impresión supersticiosa», narración o más bien reflexiones inspiradas por una estampa veneciana, con las que trata de interpretar la superstición por su raíz humana y su relación con la naturaleza. Todo en el universo, según Madrazo, se dirige al hombre con un lenguaje inefable. «¿Qué cosa más natural y sencilla que imaginar que este esfuerzo de la naturaleza para penetrar en el hombre va acompañado de una significación misteriosa?» La razón no puede explicar lo que pertenece esencialmente a la poesía. «El destino escrito en los astros, los presentimientos, los sueños, los presagios, esas sombras del porvenir que nos cercan, a veces no menos terroríficas que las sombras de lo pasado, pertenecen a todos los países, a todos los tiempos, a todas las creencias.» Dondequiera que la naturaleza interviene todo parece cobrar nueva vida; de ahí el valor que tienen las ruinas.

Todo lo que no está civilizado, todo cuanto existe libre del artificioso dominio del hombre, habla a su corazón. Sólo las cosas que él ha adulterado para su uso son mudas: porque están muertas. Pero esas mismas cosas se reaniman, vuelven a tomar una vida mística, cuando el tiempo desgasta y destruye su utilidad. La destrucción, pasando sobre ellas, las vuelve a su relación con la naturaleza... Por eso los edificios modernos son monumentos mudos; por eso las ruinas tienen voz.

De los demás colaboradores del *No me Olvides* varios, como Manuel de Assas, Pedro Luis Gallego, Sebastián López Cristóbal, apenas se sobrevivieron literariamente, ni aportaron nada notable al periódico. La contribución de otros fue muy escasa; a una sola poesía se reduce la de *El Solitario*, Enrique Gil y Ferrer del Río; a dos la de Hartzenbusch; a un artículo cada uno Donoso Cortés y José Somoza, el primero histórico-político, el segundo de costumbres.

Más asiduos fueron Miguel de los Santos Alvarez, Campoamor, Fernando de la Vera y José Joaquín de Mora; aunque éste, todavía emigrado por tierras americanas, colaboró segura-

mente sin saberlo. Salas, amigo suyo, pudo tomar las cuatro poesías que aparecen en su revista de la edición de Cádiz de 1836, y sus dos artículos de los escritos jurídicos que publicó en Chile.

Miguel de los Santos Alvarez figura con un cuento, *Los jóvenes son locos*, tan atrabiliario como otras narraciones suyas, y con cuatro composiciones poéticas, una de las cuales, «Pobres niños», recogió Valera en su conocida *Florilegio de poesías españolas del siglo XIX*.

De Campoamor dijo Cabañas que «disiente un tanto del tono general de la revista» por dogmatizar ya contra los jóvenes como un viejo sesudo, no obstante sus veinte años de edad<sup>18</sup>. Y también, añadiría yo, por apartarse del tono romántico predominante en el semanario, tanto en las cinco poesías que allí aparecen como en el artículo «Acercas del estado actual de nuestra poesía», en donde trata de precisar a su modo el concepto del romanticismo.

Aunque impugno aquí el romanticismo, no se crea que impugno el romanticismo verdaderamente tal, sino ese romanticismo degradado cuyo fondo consiste en presentar a la especie humana sus más sangrientas escenas, sueños horrorosos, crímenes atroces, exageraciones, delirios y cuanto el hombre puede imaginar de más bárbaro y anti-social; esto no es romanticismo, y el que lo cree está en un error; el romanticismo verdadero tiende a conmover las pasiones del hombre para hacerle virtuoso; el romanticismo falso que usurpó este nombre, y es el que he expuesto anteriormente, sólo tiende a pervertir la sociedad.

Ya tenemos aquí los dos romanticismos, el bueno y el malo, el moral y el subversivo, que tanto dieron que hablar en la España literaria de entonces, para llegar a la conclusión de que los únicos románticos verdaderos fueron los antiguos escritores españoles. Como vemos, Campoamor ya aparece alistado desde su juventud en el bando de los antirrománticos.

Pero hay otro colaborador, Fernando de la Vera e Isla, que en número anterior del *No me Olvides* expresa ideas opues-

<sup>18</sup> Pedro Cabañas: *Indice del No me olvides*. Madrid, C. S. I. C., 1946, pág. 18.

tas a las de Campoamor. Su artículo «Moralidad del romanticismo» empieza diciendo: «Error es, tan grave como común, atribuir al romanticismo la desmoralización que, de día en día, se va apoderando de la sociedad.» Otras son las causas, cuyo examen pertenece más bien a la filosofía que a la literatura.

En el siglo pasado la sociedad experimentó rudos y repetidos vaivenes, se estremeció sobre sus cimientos, y por último fue desplomándose pedazo a pedazo, hasta que no quedó de ella más reliquia que el polvo de hoy y los recuerdos de ayer; en el siglo presente fue necesario reconstruirla, y para tamaña empresa el genio que debía llevarla a cabo sólo encontró escombros y sangre.

Aquellos hombres que no ven más castigo digno de un crimen que la muerte, no han probado jamás ni son capaces de concebir los tormentos que despedazan diariamente un alma, que consumen las agnias de una vida abrasada por las pasiones, cuyos recuerdos son remordimientos de hiel, cuya existencia es un purgatorio y cuyo porvenir es un infierno. Pero las almas sensibles y generosas que ven un castigo mil veces más atroz que la muerte en la maldición de un hijo, en haber sido el instrumento de su muerte sin poder legarle ni un beso, ni un recuerdo, no envidiarán jamás la suerte de una Margarita de Borgoña, de una Lucrecia Borja, aunque ambas fueran reinas y poderosas, antes bien las detestarán, y he aquí los efectos morales del romanticismo.

El llamado romanticismo inmoral y subversivo, con todos sus horrores, produce, pues, según se desprende del artículo de Vera, un efecto de compasión y repulsión, en todo caso saludable y moral, ante el dolor y el crimen, semejante al de la antigua tragedia, no menos terrible y sangrienta que el drama romántico.

Con todo, el más ferviente apologista del romanticismo, entendido a su manera, es, como podía esperarse, Salas y Quiroga; pero la defensa de la nueva literatura va unida en él significativamente a la defensa de la juventud.

He aquí llegado el día en que, indignados de las atroces calumnias con que seres vulgares cubren el nombre de los jóvenes del siglo, infaman la virtud más pura, insultan la más santa de las causas, nos presentamos nosotros con osadía a plantar el pendón sagrado que reúne a los entusiastas defensores de la juventud ofendida, de la ju-

ventud calumniada, de la juventud cuyo corazón contesta con sus virtudes y generosidad a la detracción y la impostura<sup>19</sup>.

La tónica juvenil era la propia del romanticismo, como lo fue de todos los movimientos innovadores, políticos y literarios, a partir de la Revolución francesa. Desde la Revolución, decía el escritor francés Jouy, se ha perdido el respeto al viejo; y ya hemos visto a Ochoa en *El Artista* identificar al clasicismo con los viejos y al romanticismo con los jóvenes. Con la excepción de Trueba, Florán y Cecilia Boehl, colaboradores poco asiduos, algo mayores que los otros, los demás, al empezar a publicarse *El Artista*, el 1.º de enero de 1835, tenían esta edad: Masarnau y Usoz, veintinueve años; Ventura de la Vega y Escosura, veintisiete; Espronceda, veintiséis; Pastor Díaz, veintitrés; Roca de Togores y el conde de Campo Alange, veintidós; Salas y Quiroga, veintiuno; Salvador Bermúdez de Castro, veinte; Ochoa y Federico de Madrazo, los directores de la publicación, diecinueve. Y aún quedaba Pedro de Madrazo con dieciocho, y Zorrilla, Morán y García Tassara con diecisiete<sup>20</sup>.

No obstante las apariencias, a muchos de ellos no se les hubiera podido acusar de jóvenes frívolos. Al menos su concepto de la literatura no podía ser más serio, según dice, con su habitual retórica, Salas en el artículo citado.

Era mengua de los siglos, escarnio de las generaciones, el ver que la literatura de todas las edades era sólo un juguete, un pasatiempo, el placer de un instante, cuya huella se borraba entre los hombres cual se borra en el cielo la huella de la luna<sup>21</sup>.

La razón es que si vemos al mundo presa de la maldad, si vemos llover sobre nosotros infortunios y dolor, y nuestra alma se deseca en medio de la corrupción, no bastará «a las almas

<sup>19</sup> Núm. 1, 7 de mayo de 1837.

<sup>20</sup> Una estampa de la nueva generación que entra en la vida política y literaria hacia 1834, nos la dio Zorrilla en los *Recuerdos del tiempo viejo* al relatar su encuentro con Francisco Luis Vallejo, el nuevo corregidor que llegó a Lerma en 1835 para vigilar a su padre, ex jefe de la policía de Fernando VII. *Obras completas*, ed. N. Alonso Cortés, II, 1943, págs. 1811-1814.

<sup>21</sup> Herbert Read en *The true voice of feeling*, 1953, considera que el romanticismo puso fin a la poesía como juego verbal.



sensibles y fogosas de la juventud del día» proporcionar recreo. «Hay una necesidad más grande, más sublime para todo ser dotado de un alma generosa: consolar al desgraciado, llevar la vida al corazón abatido.» Poesía, por consiguiente, de consuelo y amor. Es lo que decía por estas mismas fechas Pastor Díaz de la poesía de Zorrilla, siguiendo probablemente conceptos de Lamartine.

Se comprende que Salas se opusiera al satanismo romántico. En el examen del drama de Gil y Zárate *Carlos II el Hechizado*, escribe en su revista:

Hombres insignes [prosigue Salas] llamaron a la poesía recreo de la imaginación, y sólo en nuestros tiempos de filosofía y observación se ha descubierto que la misión del poeta es más noble, más augusta. En los escandalosos tiempos que alcanzamos, cuando los lazos sociales se van de día en día aflojando más, cuando la tendencia del siglo nos arrastra a la anarquía del pensamiento, anarquía que precede siempre a la ruina de los imperios, cuando el germen de la incredulidad y el escepticismo está haciendo estragos, es preciso que el escritor público se revista de toda su dignidad para oponerse al torrente que lo va todo arrasando y que lejos de adular las pasiones populares se alce tremendo como sacerdote de paz que es a predicar una religión de fraternidad<sup>22</sup>.

*Carlos II el Hechizado* le parece a Salas un drama admirable, muy propio del romanticismo del siglo, pero un mal ejemplo por pertenecer «a esa escuela satánica que, según nuestro pobre criterio, debe ser abandonada totalmente».

Salas y Quiroga no coincide, sin embargo, con los clasicistas que acusaban también de inmoral al romanticismo y le negaban toda excelencia. La misión de la poesía romántica, según Salas, era predicar una religión de amor y fraternidad. Hasta el final de su corta vida se opuso a todo lo que en la sociedad de su tiempo iba contra el idealismo consolador que consideraba propio del romanticismo. En su última obra combatirá el afán de lucro, el dinero, por haberse convertido en el verdadero *Dios del siglo*, según el título de su novela.

A Salas y Quiroga le correspondió, naturalmente, el mayor esfuerzo como redactor del *No me Olvides*. Noticias, comen-

<sup>22</sup> N. 28, 12 de noviembre de 1837.

tarios, artículos, poesías, cuentos, reseñas de libros y obras teatrales. A su contribución poética, que no es la que más favorablemente le distingue, hay que añadir algunas traducciones de Victor Hugo, «este poeta que el vulgo estúpido cree insultar llamándole romántico», por quien Salas sintió entusiasta admiración. Además de traducirle, Salas dedicó un artículo en su revista a la aparición en París de *Les voix intérieures*.

### «EL IRIS»

Dirigido y editado por Francisco de P. Mellado, y redactado principalmente por Salvador Bermúdez de Castro, el semanario *El Iris* se publicó de febrero a noviembre de 1841.

En el primer número es donde Espronceda publicó «El ángel y el poeta», fragmento inédito del *Diablo mundo*, y una parte de la poesía «A la traslación de las cenizas de Napoleón». Con la de Espronceda hay colaboraciones de otros románticos amigos suyos. De Ros de Olano «El ánimo de mi madre», cuento fantástico. De Miguel de los Santos Alvarez una narración, «Agonías de la Corte», de estilo tan personal como todas las suyas. De Eugenio de Ochoa, varias poesías y un fragmento de sus Memorias. Hay también poesía de Pedro de Madrazo, Enrique Gil, Patricio de la Escosura, García y Tassara, Campoamor, Romero Larrañaga, Juan de la Pezuela y Eusebio Asquerino; y «Dos visitas al Príncipe de la Paz», de Alcalá Galiano, que no incluyó en sus recuerdos posteriores. Con los mencionados hay otros colaboradores en prosa o verso menos conocidos: Francisco Cea, Bernardino Núñez de Arenas, Francisco Orgaz, Juan Manuel Azara, Francisco González Elipe, Ramón de Satorres, Fulgencio Benítez.

El tono romántico que predomina en la revista se acusa más con una traducción del alemán verdaderamente única en la época, la de una narración de Jean Paul Richter, precedida por unas observaciones del traductor, Félix Espínola, el cual dice, entre otras cosas:

El género fantástico, racional, no el género postizo que han pretendido aclimatar los franceses en Europa, sino el profundo juicio de los escritores alemanes, consiste en dar campo, en hacer sensibles estas

vicisitudes de la vida del alma, cuando el sueño, el magnetismo o cualquiera exaltación nerviosa rompen por un momento esta incomprendible cadena que une a la materia con el espíritu en lazo estrecho y pasajero<sup>23</sup>.

Fuera del relato de Jean Paul, no hay más traducción que la de «A Judea, melodía hebrea», de lord Byron, hecha en verso por Pedro de Madrazo, autor de una «Balada alemana», no sabemos si traducida o imitada.

Con todo esto, la crítica literaria, que corrió casi exclusivamente a cargo de *Lúculo*, seudónimo quizá de Bermúdez de Castro, es adversa al romanticismo. O, mejor dicho, al romanticismo de los dramaturgos franceses contemporáneos, a pesar de que la moda del drama de Victor Hugo y Dumas, a la que todos se plegaron pocos años antes, había pasado. Pero aún seguían traducándose obras francesas que los teatros de Madrid consumían tan vertiginosamente en un par de noches como las piezas nacionales. La predicación constante de *Lúculo* para que los dramaturgos españoles abandonasen definitivamente a los franceses y volvieran los ojos a los maestros del siglo XVII era ya general, como indicaba José María Quadrado en el artículo del *Semanario Pintoresco* que se mencionó anteriormente. Aunque ahora *Lúculo* hubo de enfrentarse con una réplica de Hartzenbusch. La cuestión venía a plantearse otra vez, como en los tiempos de la polémica calderoniana de Boehl y Mora, partiendo igualmente del supuesto, que la realidad desmentía a diario, de que el público, en contraste con los escritores, se sentía atraído por los antiguos dramas españoles. La misma manera de decirlo que tuvo *Lúculo* parece, sin embargo, demostrar lo contrario. «Cuando vemos desenterrar una comedia de nuestro antiguo teatro no podemos menos de agradecer tal esfuerzo a la empresa que lo ejecuta. Es una opinión tan vulgar y tan irreflexivamente admitida que las obras de los grandes ingenios del siglo XVII no pueden presentarse con aceptación en la moderna escena, que hay cierto valor en chocar contra un sentimiento general. Sin embargo, dos veces hemos visto este ensayo y dos veces ha sido favorable en nuestro entender. El Príncipe dio hace algún tiempo la comedia de Calderón intitulada *A secreto agravio, secreta venganza*, y el

<sup>23</sup> I, 1841, pág. 130.

teatro se llenó y el público entendió y aplaudió.» Y ahora ha venido a ocurrir lo mismo con una comedia de Moreto.

Pues bien, la obra de Calderón no es que se acabara de llevar a escena formando parte de repertorio alguno; la sola vez que se representó dos meses antes fue con motivo de un acto muy solemne celebrado en Madrid y descrito en estas mismas páginas de *El Iris*: la «exhumación y traslación de los restos mortales del célebre don Pedro Calderón de la Barca» desde la iglesia del Salvador, que iba a ser demolida, al cementerio extramuros de la puerta de Atocha. El traslado se efectuó el 18 de abril de 1841, con asistencia de las autoridades civiles, eclesiásticas y militares y banda de música; y tras la misa de *Requiem* en las Calatravas por el obispo de Córdoba, presentes el duque de la Victoria, el ayuntamiento y la diputación, la conducción de los restos fue acompañada por un piquete de caballería de la milicia nacional, los pobres del Asilo de San Bernardino, los niños del Colegio de San Ildefonso con su rector, y música del regimiento de Coraceros. El carro fúnebre iba tirado por cuatro caballos; la urna estaba coronada por un atributo alegórico representando la antorcha, el clarín y la lira con las cuerdas rotas entrelazadas con una corona de laurel. A uno de los lados una inscripción tan desdichada y ridícula que da grima reproducirla:

Si los restos de ingenios venerados  
entre ruinas sumió el oscurantismo,  
hoy salva a Calderón el patriotismo.

Hubo responso en la capilla por el arzobispo electo de Valencia, acta notarial y composiciones poéticas de Julián Romea, Bretón, Pedro de Madrazo, Juan Nicasio Gallego, Rodríguez Rubí, Ventura de la Vega. Aquella noche es cuando en el teatro del Príncipe se representó *A secreto agravio, secreta venganza*, y una *Apoteosis de Calderón* por Zorrilla. También en el Liceo se dio *Casa con dos puertas mala es de guardar. Tantae molis erat...* Todo esto hizo falta para llevar a la escena una obra de Calderón, y olvidarla después, como a otras, durante meses y aun años<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Ver sobre este punto el capítulo referente al teatro romántico, página 375

En la crítica de obras recientes *Lúculo* no parece más consecuente en sus ideas que acertado en sus juicios. Las *Poesías* de Gregorio Romero y Larrañaga son, a su modo de ver, ejemplo de una evolución digna de alabanza.

Entró el poeta en la senda exagerada del romanticismo francés [...], pero a medida que su talento se fortificaba, íbase purificando el gusto del naciente escritor, y al empaparse en la lectura de nuestros antiguos autores, adquiriría insensiblemente la gala de la elocución, la riqueza de las imágenes, la pureza y la transparencia del estilo.

Por motivos parecidos le parecen de gran interés los *Cantos del trovador* de Zorrilla. El autor ha sabido explotar la riqueza legendaria de España y «ha bebido en fuentes puras y sanas, en los grandes modelos que nos ha dejado el siglo XVII». En cambio, no es tan grande la estimación que siente por los *Romances históricos* de Rivas, a pesar de haberse inspirado en fuentes españolas antiguas tan puras y sanas como las de Larrañaga y Zorrilla.

#### «EL PENSAMIENTO»

De mayo a octubre de 1841 se publicó este «periódico de literatura y artes», dirigido por Miguel de los Santos Alvarez. Entre sus colaboradores se contaron Espronceda, Ros de Olano, Enrique Gil, García y Tassara y Estébanez Calderón.

De Santos Alvarez tenemos versos (una canción amorosa, un soneto), dos breves narraciones («Agonías de la Corte», que dio también en *El Iris*; «Dolores del corazón») y reseñas teatrales, además de la extensa presentación que hace de la revista. Presentación que basta por sí sola para dar una idea, no siempre favorable, del desenfado humorístico que campea en la mayor parte de sus obras. «Después de todo lo dicho y antes de lo que está por decir, bueno será que los lectores de *El Pensamiento* se den por saludados y que comenzando por las lectoras diga yo aquí algo de alguna cosa.» Pero no dice cosa alguna que tenga sentido, y menos sobre la orientación del periódico a su cargo.

Si en *El Artista* encontramos alguna de las primeras poesías que dieron nombre a Espronceda, en *El Pensamiento* apa-

rece, junto a una breve e insignificante composición de 1832, un fragmento de su última obra, *El diablo mundo*. Versos que avaloran las páginas del periódico más que su prosa, aunque ésta no sea desdeñable. Tal el recuerdo romantizado de su viaje juvenil «De Gibraltar a Lisboa», y el artículo titulado «Política general».

Antonio Ros de Olano es autor de varias poesías y de narraciones cortas. Alguna de éstas, como «El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez», que califica de cuento fantástico, o el «Lance fantástico y satisfacción sofística», ofrece ya cierta semejanza con su tardía novela *El doctor Lañuela*. Otras veces nos enfrentamos con una visión grotesca de la realidad. En las «Escenas de la guerra de Navarra», al describir la cena de la soldadesca cristina en un campamento, Ros de Olano se aparta del realismo costumbrista. Podría pensarse en Quevedo, pero sus modelos, más que literarios son pictóricos.

Aquello era un gran cuadro, no para Vernet, que es amanerado y metódico en su fingido desorden, sino para un pintor flamenco con sus tintas chocantes, sus términos vislumbrados que se huyen, su naturalidad grotesca.

Enrique Gil, colaborador asiduo, apenas contribuye como poeta. En sus artículos se ocupa del pensamiento de Luis Vives, de libros históricos, como la colección de *Viajes* publicada por Navarrete, la historia de las Comunidades de Maldonado, los trabajos de la Sociedad de Anticuarios del Norte de Copenhague, o mezcla la descripción con la historia en «Una visita a El Escorial». Artículos que si revelan la curiosidad intelectual del autor, también nos hacen ver que no se limitaba a exponer ideas ajenas. Así en el caso de Luis Vives, cuyas opiniones en *De Institutione Feminae Christianae* sobre el amor y la mujer le asombran por su desconocimiento de la naturaleza humana y de la perfectibilidad de la especie. ¿Cómo calificar de bastarda la pasión de Dante y Beatriz, de Romeo y Julieta? «¿De innoble tachaba el sentimiento que durante las tinieblas de la Edad Media esclareció la historia con las proezas de la caballería?», dice el romántico autor de *El señor de Bembibre*, novela histórica de asunto medieval.

Hay poesías, en cambio, de Ildefonso Ovejas y un fragmento épico de García y Tassara, el cual, en la reseña de un

libro de Romero Larrañaga, felicita al autor por haber dejado de cultivar el género caballeresco con «la inaguantable manía feudal», y haber acudido a «las fuentes verdaderas de la moderna poesía, que están en la meditación y el sentimiento». Este género —añade— es el que ha de «unir nuestra literatura con la literatura europea, que al través de las reacciones parciales de nacionalismo, propende, como la Europa, a la unidad»<sup>25</sup>. También de Tassara es otro original artículo titulado «De la influencia social de Francia en España», en que rechaza como causa de dicha influencia la instauración de la dinastía borbónica.

La crítica de teatros, ya de Miguel de los Santos Alvarez o sin firmar, es desigual. Discretas y con cierta gracia las observaciones a un drama sentimental de Ramón de Navarrete, *Don Rodrigo Calderón*. Más significativo es el siguiente pasaje sobre Alejandro Dumas: «Recordamos todavía la profunda impresión que los dramas de Dumas produjeron cuando empezaron a representarse en nuestros teatros.» La fiebre e irritación de la juventud hallaba alimento y simpatía en sus producciones con sus caracteres extraordinarios e ideas desorganizadoras. Pero

aquella situación apasionada y violenta de los ánimos innovadores debía por necesidad pasar y efectivamente ha pasado; los ojos se apartan ya con disgusto y hastío del aparato de magnífica inmoralidad en que reposaron con tanta inocencia<sup>26</sup>.

Consideraciones éstas en cierto modo coincidentes con el comentario que acompaña a unos sonetos de Juan de Arguijo reproducidos en el periódico.

Cansados de esa literatura infernal y subterránea, de esa poesía febril y mortuoria que aqueja las imaginaciones de las turbas de malos poetas que pululan allende y aquende el Pirineo, por efecto de una natural reacción nos agrada refrescar el alma y templar el sentimiento en esa otra poesía clásica, pura y vigorosa, al par que sencilla, que nos legaron nuestros padres<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Pág. 258.

<sup>26</sup> Pág. 235.

<sup>27</sup> Pág. 188.

Y esto se dice en un periódico redactado por quienes no mucho antes formaban parte de la juventud romántica. No se trataba, sin embargo, de una vuelta al clasicismo, sino «de una natural reacción», como ellos mismos indican. Cansancio del romanticismo, o, si se quiere, de una moda literaria originada principalmente por el teatro de Dumas y Victor Hugo.



## LA NOVELA HISTÓRICA

### UN PRERROMÁNTICO: RAFAEL HÚMARA

EN 1823 apareció en Madrid, en dos tomos diminutos, una novela histórica titulada *Ramiro, conde de Lucena* y escrita por Rafael Húmara Salamanca<sup>1</sup>. A juzgar por la «Dedicatoria al sexo amable», que precede a la obra, el autor anduvo por el extranjero, probablemente como emigrado. Debió de residir sobre todo en Francia, de cuya literatura estaba muy al corriente, así como de la lengua, por algún que otro galicismo que se le escapa (audacioso, por ejemplo). Hacia 1828, cuando salió en París la segunda edición de *Ramiro*, Húmara formaba parte del grupo de jóvenes que se reunía en Madrid en casa de don José Gómez de la Cortina, según Mesonero Romanos, que lo recuerda como «discreto autor de muy lindas novelas»<sup>2</sup>. Por lo menos publicó otra novela histórica en 1834, *Los amigos enemigos, o las guerras civiles*; entonces era teniente coronel graduado de Milicias y pertenecía como socio a la Academia de Bellas Letras de Sevilla<sup>3</sup>. Todos los indicios parecen indicar que era sevillano.

En torno a Sevilla, de todos modos, y a la conquista de la ciudad por los cristianos en el siglo XIII, gira la acción de la novela, que según precisa el autor, está conforme con las noticias que de aquel hecho histórico nos transmiten los anales de

<sup>1</sup> Vicente Llorens: *Literatura, historia, política*. Madrid, Revista de Occidente, 1967, págs. 187-203.

<sup>2</sup> *Memorias de un setentón*. Madrid, t. II, 1881, pág. 23.

<sup>3</sup> Angel González Palencia: *Estudio histórico sobre la censura gubernativa 1800-1835*, II. Madrid, 1935, pág. 353.

Sevilla y la crónica de San Fernando; autoridades superfluas porque la parte histórica de la novela es insignificante.

El héroe novelesco es Ramiro, conde de Lucena, joven guerrero castellano que se ha distinguido por su valor en los combates que precedieron al asalto de la ciudad. Enviado un día por el rey Fernando a la corte de Sevilla para negociar el rescate de un noble prisionero, Ramiro, no obstante el amor que profesa a su mujer, Isabel, queda fascinado por la hermosura de Zaida, hermana del rey moro. No era para menos, si a las gracias personales de la seductora sevillana añadimos la enervante atmósfera oriental con que el autor rodea su figura:

En la parte más oriental de los jardines se elevaban los terrados y miradores de la mansión de la princesa Zaida, destinada al himeneo de Aben-Amafón, rey de Niebla. Esta belleza altiva había despreciado el homenaje de cien reyes africanos, y en su lujo oriental excedía a las odaliscas del Califa. Recostada sobre un sofá musulmán, bajo un pabellón de lilas y de plata, respiraba el óleo de cochin, la mangalía de Japón, la canela de Ceilán, o los aromas de Basora; leía algunas sentencias del Alcorán escritas sobre los muros árabes de caracteres formados por el mosaico más perfecto, o tomaba el café de Moka en copas de fragante nardo.

Un cenador artificial ocupaba el centro del salón, guarnecido con girándulas y campanillas a la moda del Malabar, y adornado con las flores más suaves del Oriente, entre las que brillaban el pomposo clavel de Cachemira y el azul bluet del Tibet. Zaida se divertía en escuchar y ver a sus esclavas imitando los bailes de las bayaderas del Indostán, sea con el shall indiano o con guirnaldas de rosas siemprevivas. Las negras lustrosas de las playas de Madagascar, acompañándose con la lira del Mogol, con voz armoniosa y gestos expresivos entonaban los amorosos romances españoles que describían el juego de las cañas de Granada, los torneos de Córdoba, los amores de Gazul y de Zoraida o los placeres soberanos de una vida voluptuosa<sup>4</sup>.

Difícil resistir tanta fragancia, tantas flores y danzas orientales, aunque su orientalismo sea muy dieciochesco, convencional y anacrónico. En secreto, Zaida da a Ramiro una cita nocturna en su palacio, a la que acude tan atraído por aquella sirena andaluza como olvidado de su deber militar, ya que

<sup>4</sup> I, págs. 135-136.

abandona su puesto entre las tropas avanzadas que sitian la ciudad, poco antes precisamente de presentarse allí el rey con su séquito. En sumario consejo, sin oír apenas más que las balbucientes excusas de un paje, se le declara traidor.

Entretanto Ramiro, ya en presencia de Zaida y a punto de satisfacer sus deseos, reacciona. Unas palabras imprudentes de la princesa y el rumor del ataque que por sorpresa inician los moros aprovechando su ausencia, despiertan inmediatamente su sentimiento del honor y su patriotismo. Reintegrado al campo de batalla, se cubre una vez más de laureles, reivindica con sus hazañas su fama y contribuye más que nadie al victorioso asalto de la ciudad sitiada.

Pero Zaida, ciega por el desprecio, ha tramado su venganza, y sabedora de que su rival, la dulce e ingenua Isabel, está acogida mientras dura la batalla a la protección de un viejo moro en un solitario lugar a orillas del Guadalquivir, allí se dirige con esclavos de su confianza para cumplir sus designios. Cuando tras el triunfo militar acude Ramiro en busca de su esposa, Isabel está ya herida mortalmente. Zaida pierde también la vida, no sin manifestar antes su arrepentimiento. Isabel expira en brazos de su marido, y el autor se complace en trazar este cuadro funeral y nocturno:

Los signos de la faja celeste, brillando y dirigiendo las estaciones, no fueron testigos nunca de un espectáculo más encantador (?) que el que ofrecía la condesa de Lucena sin vida en los brazos de su esposo. Tal la rubia y enamorada Pocris sobre el florido monte Citerón dormía para siempre en el regazo del desolado Zéfalo, o así, rodeada de mil amores llorosos en el árido desierto de Judea, Clorinda, inanimada, aún sonreía al amante y desolado Tancredo, orgullo de las Galias y asombro de Palestina. Isabel estaba vestida de blanco lino; una faja celeste rodeaba su airoso talle; los hermosos cabellos flotaban libremente por el cuello y descansaban sobre su seno de alabastro. Cerrados estaban sus ojos, pero las negras pestañas embellecían por el contraste a las pálidas mejillas; su frente, trono de candor y de inocencia, conservaba su calma inalterable, y aunque descoloridos, los labios enamoraban por lo gracioso de sus contornos. Con una mano fijaba la del esposo sobre su corazón, y la otra estaba aún sellando la boca de la difunta Zaida. Febe lloraba desde su carro, y el triste manto de la noche, bordado de estrellas y de luceros, era el sublime dosel, digno de los restos hermosos de aquellos desventurados.

Cuadro de tanta desolación era demasiado fuerte, sin duda, hasta para un esforzado guerrero, y Ramiro, transido de dolor, expira poco después de morir su amada.

Tal es, en breve esbozo, el asunto de la novela de Húmara, de la que, por otra parte, nada podían temer en el aspecto moral los más severos padres de las más pudibundas doncellas, tan prevenidos siempre contra la fabulación heroico-amorosa. En *Ramiro* todo es nobleza, hermosura y sensibilidad, tanto en el mundo de los castellanos como en el de los moros andaluces. No deja de haber, como hemos visto, un lado negro de venganza y crimen, pero en función de contraste para que las buenas cualidades resalten mejor.

Otros aspectos de la obra son también de notar: los moros hablan del honor como los castellanos; el espíritu de tolerancia es visible en más de una ocasión: el caudillo árabe moribundo atendido por moros y cristianos, o la reconciliación final de Vargas y Ali-Rosai; injustos se consideran los prejuicios de desigualdad social. Por otra parte, no hay reconstrucción de una época y sociedad del pasado; lo histórico es muy secundario, lo importante para el autor es la narración sentimental y su moralidad; falta también la percepción de la lejanía histórica; junto a los caballeros y las nobles damas apenas hay personajes inferiores: el pueblo no está presente.

Situada dentro de lo que se ha llamado prerromanticismo, no es difícil dar con la filiación literaria francesa de esta novela histórica española. El nombre de Madame Cottin acude en primer término al recuerdo del lector. Y aunque Húmara no lo declare así, él mismo nos da la pista en el breve «Discurso preliminar» que acompaña a su novela. En ese discurso el autor traza un cuadro de la novela moderna europea que, aunque sobradamente conciso e incompleto, vale la pena conocer, entre otras cosas como un nuevo testimonio que confirma en general las observaciones de Montesinos sobre las vicisitudes y difusión del género novelesco en España en la primera mitad del siglo XIX. He aquí la parte literaria esencial:

Dejemos el majestuoso camino de la historia y de las ciencias para seguir la florida senda de las composiciones ficticias modernas. El mundo admiró como lecciones de moral y de filosofía el poema de

Fenelon, los caracteres que trazaron Richardson, Lesage, Prévost y Fielding, el autor de *Tom Jones*, el más perfecto de todos.

Las novelas de Boccaccio, las Memorias del caballero de Tressan y de Hamilton, los cuentos de Voltaire y de Crébillon, las *Amistades peligrosas* y la *Nueva Heloísa*, aunque admirables para la elocuencia y el interés, encierran el veneno del libertinaje. Los padres se alarmaron cuando se dieron a luz estas obras, y los preceptores vigilantes y los gobiernos conservadores las prohibieron. El vicio oculto bajo las formas de la galantería, la pérfida gloria de fascinar a la inocencia, y la celebridad que entre personas inmorales o incautas obtuvieron Richelieu, Buckingham, Stanley, Lauzun y Bassonpierre, modelos o imitadores de los Valmont, Lovelace, Faublas o Monrosa, hicieron, es verdad, estragos horribles en la sociedad; las novelas, aunque buscadas por los seductores como libros de instrucción, y por las víctimas como autoridades y disculpas, sufrieron justamente el anatema de la religión y de la moral.

Al bello sexo estaba reservada la gloria de restituírnos esta interesante parte de la literatura. Lady Morgan, Madame Cottin, Staël, Genlis y Montolieu, adornando con el verdor del honor, de la generosidad y de la virtud el árbol corrompido de las ficciones, nos devolvieron sus óptimos frutos. Apareció la interesante *Amalia Mansfield*, la entusiasta *Corina*, los *Votos temerarios* y la *Ateniense Ida*: [...] Así la virtuosa Cottin, haciéndose digna del reconocimiento de las almas sensibles, elevaba el género ficticio a la esfera de la perfección: al mismo tiempo que la sabia Genlis y la sublime Staël, divinizando al amor, le revestían del majestuoso atavío de la virtud y le introducían hasta en los claustros más severos. Madres regalaron a sus hijas estas novelas y las hijas las leían delante de sus madres, inspiraban a las castas doncellas confianza, firmeza y virtud, y a los jóvenes honor, valor y generosidad.

Nuestros contemporáneos autores de novedad, Lord Byron, los vizcondes de Chateaubriand y D'Arincourt, Walter Scott y Pigault-Lebrun, han seguido las huellas de las autoras ya citadas, y han recogido las flores que profusamente sembraron aquéllas.

A muchas consideraciones se presta el cuadro de la novela moderna trazado por Húmara; detengámonos en un solo punto: el desconocimiento que había en España, según él, de las obras o autores europeos que había enumerado. En 1823, en efecto, no se había traducido al español ninguna obra de Hamilton, Crébillon, Tressan, lady Morgan ni Walter Scott. Es

más, con la excepción de este último, que tanta difusión iba a tener pronto, y de una novela de Crébillon, nada se tradujo de los otros ni en fecha posterior. Casi lo mismo podría decirse de Voltaire, Rousseau, Choderlos de Laclos, Louvet de Couvrai, D'Arlincourt y Pigault-Lebrun, pues aunque entonces habían empezado a traducirse, la mayoría de las traducciones, como vimos en capítulo anterior, se habían publicado fuera de España.

Entre las causas que entorpecieron la difusión de la novela europea en España, el propio Húmara señala en primer término la censura, cuyas consecuencias nos son ya conocidas. No sólo eliminó totalmente a ciertos autores como Voltaire y Rousseau, sino que prohibió obras autorizadas anteriormente —la *Cabaña india* de Bernardin de Saint Pierre—, y hasta puso trabas a Chateaubriand. Ni siquiera se salvaron por completo aquellas novelistas que tanto elogia Húmara por su moralidad. La *Matilde* de la virtuosa Madame Cottin, en donde se cantan las glorias de las Cruzadas y la conversión al cristianismo de un hermano del sultán Saladino, se publicó por primera vez, traducida al español, por García Suelto, en 1821 (período liberal); pero cuando en 1829 (época de Calomarde) don Santiago de Alvarado y de la Peña volvió a traducirla, tuvo buen cuidado de presentarla como obra útil a la Religión y al Estado y de suprimir o atenuar expresiones que en labios de un mahometano eran explicables, pero ofensivas para los piadosos oídos de un cristiano.

No todo, sin embargo, fue el resultado directo o indirecto de la coerción oficial. En un país como España, donde la discrepancia en materias políticas y religiosas constituyó durante tanto tiempo un delito, no era fácil romper de la noche a la mañana el conformismo tradicional. Así se entiende que los autores considerados como peligrosos, impíos o subversivos no hicieran su aparición en lengua española ni siquiera en los primeros y fugaces períodos liberales en que la censura cambia o desaparece. Varias son las obras de esos autores que se traducen por entonces, mas para publicarlas fuera de España.

Ahora bien, con todo esto no hay que suponer que los lectores españoles ignorasen la existencia de la novela moderna (que no se reducía, por otra parte, a la enumeración de Rafael Húmara). No pocas traducciones publicadas en el extran-

jero, destinadas principalmente a Hispanoamérica, penetraban en España, aunque prohibidas. Y hasta alguna que otra vez se imprimieron en España con sólo cambiar el título de la obra o suprimiendo el nombre del autor. En el catálogo de Cabrerizo de 1827 figuran *La presidenta de Turbel*, que debe de ser *Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos, y *Zadig, o el destino*, sin duda la novelita de Voltaire.

Por otra parte, un número creciente de lectores no necesitaba siquiera que se las tradujeran al español, por cuanto podían leerlas en francés. Y entre esos lectores figuraban, juntamente con Húmara, la mayoría de los escritores españoles, por no decir todos. Así, pues, nos encontramos, como ya señaló Montesinos, con una mayoría de lectores que no tiene idea, o la tiene muy parcial y confusa, de las novedades literarias europeas, y una pequeña minoría que está al corriente de lo que pasa en Francia, por lo menos.

A juzgar por sus palabras, vemos que Húmara conocía bastante bien la novela francesa y la inglesa traducida al francés. Pero ¿y la española? Pues tanto o más que lo que nos dice en su discurso sobre la novela extranjera, nos llama la atención la ausencia total de la novela española. No ya tan sólo de la más reciente, la de fines del siglo XVIII (Montengón, Valladares, Mor de Fuentes), sino de la novela antigua, la pastoril, la picaresca, la morisca, la cervantina, es decir, la que ocupa con no menos títulos que Boccaccio puesto eminente en los orígenes de la novela moderna europea. Es verdad que Húmara alude al principio de su discurso a las «novelas o poemas caballerescos» y a Cervantes. Pero sabemos, también por Montesinos, que Cervantes, fecundador de la novela inglesa en el siglo XVIII, se había convertido en España en un antinovelistas. Sigue siéndolo para Húmara.

Cervantes [nos dice] con su inmortal poema cambió la faz de la literatura ficticia, y ridiculizando los excesos del pundonor y los extravíos de la razón, apagó el fuego sagrado que ardía en el corazón de los caballeros, y casi preconizó el egoísmo.

En la literatura española no solamente se había producido el fenómeno de que el género novelesco, tan fecundo hasta entonces, desapareciera o poco menos a mediados del siglo XVII,

sino de que con el tiempo se borrara también su recuerdo, rompiéndose así un eslabón importante en la tradición literaria. Y que cuando un escritor español intenta renovar la novela tenga que acudir a Francia, olvidando por completo los antecedentes que podía encontrar en su propio país.

La continuidad literaria interrumpida, las prohibiciones, la prevención general contra la novela, las mismas circunstancias de la historia española reciente, todo parecía conspirar en favor de situaciones anómalas y hasta paradójicas. El mismo Húmara nos ofrece una novedad, pero una novedad un tanto anacrónica. Cuando Walter Scott está eclipsando a lady Morgan, a ésta es a quien nos sigue recomendando; cuando la novela histórica logra despojarse de su vestidura moralizante, Húmara vuelve al siglo XVIII y a las escritoras «morales».

Antes de pasar adelante quizá no estará de más recordar las novelas históricas en inglés que ya se mencionaron entre la producción literaria de los emigrados liberales (de Valentín Llanos, *Don Esteban* [1825] y *Sandoval* [1826]; de Telesforo de Trueba, *Gómez Arias* [1828], *The Castilian* [1829] y *Salvador the Guerrilla* [1834]).

#### RAMÓN LÓPEZ SOLER

Al mismo tiempo que Húmara en la introducción a *Ramiro* mencionaba a Walter Scott, aunque sin darle importancia, Blanco White hacía su elogio en las *Variedades* (enero de 1823) y recomendaba que se tradujera al español. No desoyó el consejo Rudolph Ackermann; en 1825 editaba, traducidas directamente por José Joaquín de Mora, dos novelas, *Ivanhoe* y *El talismán*, las primeras del autor que aparecieron en español. Por esa fecha la industria editorial francesa ya se había apoderado de Walter Scott, y las traducciones al francés son las que vertidas al español se publicaron en 1826 en Perpiñán y Burdeos. El mismo año salió en Barcelona la traducción de *El talismán* que hizo Eugenio de Tapia; dos años después aparecía *La pastora de Lammemoor* en Madrid. A partir de entonces se sucedieron las traducciones de otras obras y las reediciones de las anteriores, para multiplicarse entre 1831 y



1841, período de máxima difusión de Walter Scott en España<sup>5</sup>.

En 1830 apareció en Valencia, en la colección de Cabrerizo, *Los bandos de Castilla o El caballero del Cisne*, novela de Ramón López Soler, el joven escritor catalán que años antes había fundado con Aribau *El Europeo*<sup>6</sup>.

López Soler empieza afirmando en el prólogo de su novela que ésta tiene dos objetos, dar a conocer el estilo de Walter Scott y manifestar que la historia de España ofrece pasajes tan bellos y propios para despertar la atención de los lectores como las de Escocia y de Inglaterra. Desde que Mesonero Romanos y Milá y Fontanals acusaron a López Soler de plagio, su originalidad anduvo en tela de juicio, hasta que un investigador de nuestro siglo precisó lo que había de propio y de ajeno en su novela<sup>7</sup>. Pero el mismo autor, con modestia poco frecuente, aunque quizá justificada, salió anticipadamente al paso de sus críticos con esta franca declaración: «Hemos traducido al novelista escocés en algunos pasajes e imitádole en muchos otros.»

Los hechos que se narran en *Los bandos de Castilla* corresponden históricamente al reinado de Juan II, en las postrimerías de la privanza de don Alvaro de Luna, cuya muerte se describe al final de la novela. Pero el protagonista no es don Alvaro, sino Ramiro de Linares, a quien llaman el Caballero del Cisne, hijo del conde de Pimentel, vasallo del rey de Aragón. Blanca, hija del duque de Castromerín, ha sido prometida por su padre a Pelayo, hijo de don Alvaro de Luna; pero Blanca ama a Ramiro, no obstante la enemistad de las respectivas familias, y propone la celebración de un torneo con la promesa de entregar su mano al vencedor. Nada resuelve el combate y Blanca tiene que recluirse por decisión paterna en un convento.

Al torneo, con descripción detallada que procede a veces literalmente de *Ivanhoe*, siguen otras acciones que culminan al final en la batalla de Aivar entre aragoneses y castellanos.

<sup>5</sup> Ver apéndice bibliográfico en la *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, de José F. Montesinos.

<sup>6</sup> Ver pág. 181.

<sup>7</sup> E. Allison Peers: «Studies in the influence of Sir Walter Scott in Spain», *Revue Hispanique*, LXVIII, 1926, págs. 12-39.

No obstante el título de la obra, López Soler no se limita al pasado histórico-legendario de Castilla; el del antiguo Aragón adquiere también relieve. Dentro de la dualidad que forma el eje de la novela, como en la de Walter Scott, frente a don Juan II de Castilla está don Alfonso de Aragón, y al lado de otros nobles castellanos el conde de Urgel, así como su hermana Matilde se contraponen a Blanca.

No son los hechos de armas frecuentes en la narración. Las aventuras de uno u otro personaje —Blanca raptada por Pelayo y rescatada por Ramiro—, las historias fantásticas, como la de Brígida, ocupan más espacio. De tarde en tarde lo histórico prevalece, como al describir la corte de Castilla, con una semblanza no muy feliz de don Alvaro, o bien al reconstruir aspectos de la vida señorial, con sus fiestas y banquetes, en donde no falta el trovador provenzal, cuyo canto es el que inmortaliza las hazañas de los caballeros.

Con la tosquedad y barbarie de algunos señores contrasta la delicadeza de las principales figuras femeninas, Blanca de Castromerín y, sobre todo, Matilde de Urgel, cuya mirada tenía «el irresistible encanto de una afectuosa tristeza». En una ocasión la vemos sentarse bajo el arco que formaban unas peñas, tomar el arpa, creyendo aquél el lugar más adecuado, pulsar el instrumento y, mientras la luna daba principio a su lenta carrera, cantar evocando a los paladines de antaño. Terminado el canto

calló y fijos los ojos en el cielo, estuvo como embelesada un breve espacio, sin que nada interrumpiese su doliente actitud y tierna melancolía. Detuvo su mano trémula sobre el arpa, mientras el viento del desierto continuaba vibrando sus cuerdas de oro, haciéndoles despedir algún tímido suspiro<sup>8</sup>.

Sensibles, apasionadas y melancólicas, estas damas dan una de las imágenes de la mujer que más se repiten en la literatura romántica española. Recluidas en un monasterio, vagando soñadoras por las salas de los castillos o por los bosques inmediatos, ellas presentan el reverso del mundo medieval guerrero

<sup>8</sup> No se olvide que la famosa arpa eolia de los románticos tenía la particularidad de que podía hacerla sonar el viento.

y feroz. Con frecuencia son víctimas de la brutalidad masculina, aunque no carecen de astucia o decisión para hacer frente a los peligros que las acechan, como Matilde amenazando a su perseguidor Pelayo con suicidarse, en un pasaje tomado de Walter Scott.

Mas la melancolía que impregna la narración de López Soler no procede de su modelo. Su única originalidad consiste precisamente en haber romantizado mediante la nota sentimental y la descripción de la naturaleza la novela de Walter Scott. Mucho admiraba al escritor escocés, pero no más que a Byron y, sobre todo, a Thomas Moore, cuya «delicadeza y buen gusto» le encantaban. Al fin y al cabo López Soler, en *Los bandos de Castilla*, parece haber querido dar una muestra de lo que él entendía por romanticismo. Dice así en el prólogo de su novela: «La literatura romántica es el intérprete de aquellas pasiones vagas e indefinibles que, dando al hombre un sombrío carácter, lo impelen hacia la soledad, donde busca en el bramido del mar y en el silbido de los vientos las imágenes de sus recónditos pesares. Así, pulsando una lira de ébano, orlada la frente de fúnebre ciprés, se ha presentado al mundo esta musa solitaria, que tanto se complace en pintar las tempestades del universo y las del corazón humano.»

Desde Walter Scott la gente plebeya, el pueblo, como decía G. Lukács en su conocido estudio del género, interviene en la novela histórica, que deja de ser exclusivamente aristocrática, a diferencia de la novela histórica anterior, y a semejanza de la nueva sociedad surgida de la Revolución francesa. Nobles y villanos conversan asimismo en *Los bandos de Castilla*, y es curioso observar, por otra parte, que el medievalismo de López Soler tiene, como el de otros escritores coetáneos, un aire cervantino. El lenguaje de sus personajes, con los consabidos toques arcaicos del *maguer* y del *catar*, es el de Don Quijote o el de Sancho, según su condición; pues no iba más allá la imitación de lo antiguo, aunque la acción novelesca transcurriera en siglos anteriores.

López Soler no se limitó a seguir las huellas de Walter Scott en *Los bandos de Castilla*; escribió, usando en ocasiones el seudónimo de Gregorio Pérez de Miranda, otras novelas históricas —*Jaime el Barbudo*, *Kar-Osman*, *El primogénito de Alburquerque*— y en 1834 publicaba *La catedral de Sevilla*,

teniendo esta vez por modelo *Notre-Dame de París*, de Victor Hugo, obra que tuvo gran repercusión en España.

## VAYO

Al año siguiente de aparecer *Los bandos de Castilla* se publicaba en la misma ciudad de Valencia, aunque no en la colección de Cabrerizo, otra novela histórica, *La conquista de Valencia por el Cid*, que no era la primera escrita por su autor, Estanislao de Cosca Vayo.

Al final del prólogo, pues también esta novela lleva su prólogo, las siguientes palabras hacen pensar en López Soler, cuya deuda con obras extranjeras él mismo había confesado:

no deberá echar en olvido el lector que esta novela es original española, y que en toda ella no hay ni un pasaje ni una palabra copiada de los novelistas extranjeros.

Quizá por eso el héroe habla como Don Quijote, y su escudero, Gil Díaz, recuerda a Sancho. Pero luego el lenguaje del Cid cambia y se expresa como un patriota que hubiera leído a Quintana. No menos curioso es un canto patriótico que viene a continuación con reminiscencias greco-romanas mezcladas con aires trovadorescos.

No ya el Cid del viejo poema, tan mesurado y buen padre de familia, sino el juvenil e impetuoso de los romances y del teatro, se comporta de un modo racional y verosímil en comparación con éste de Vayo, que entra casi solo por un subterráneo, lleno de innumerables reptiles y aves nocturnas, en Valencia, y con facilidad sorprendente pone en libertad a Jimena, prisionera del rey moro. Y todo esto la víspera de asaltar con sus tropas la ciudad; pero es que el Cid no quiere que en la liberación de su mujer participe nadie, prefiere arriesgarse él solo, que para eso es un caballero perfecto.

En el prólogo había dicho Vayo:

hemos procurado bosquejar, con cuanta exactitud nos ha sido posible, no sólo algunos de los singulares usos de los valencianos, sino también la fertilidad y bellezas de sus campiñas.

Hay, efectivamente, en varios momentos de la novela descripciones del paisaje valenciano, pero tan genéricas, tan poco características, en medio de su retórica amplitud, que la sencilla adjetivación —«espessa es e grand»— del viejo poema del Cid da más certera visión de la huerta valenciana.

No siempre las expresiones de que se vale el autor parecen las más apropiadas, como por ejemplo al referirse a los efectos de la habilidad musical de un personaje llamado Gaíferos.

Era el más hazañero, desenfadado y regocijador de sus amigos: andaba siempre haciendo figuras y hablando en chilindrinas, que era cosa de comerse las manos tras los dedos con el gusto de oírle, y podía dar una mano de coces de ventaja a cualquiera en esto de pulsar la lira.

Y a este individuo de las coces y la lira es a quien se dirige Rodrigo de Vivar en los siguientes términos: «Has de saber, buen Gaíferos, que yo he nacido por querer del cielo...» No en vano escribió Estanislao de Cosca Vayo un *Diccionario de frases castizas de Cervantes*, aunque no entendiera su arte novelesco.

Cervantes no era el único de sus autores predilectos; también lo fue Virgilio, cuyo pincel le sería necesario, según dice, «para retratar un cuadro digno del glorioso héroe que me inspira». Y lo retrata, en efecto, del modo más ingenuo que cabe imaginar: con las palabras que él piensa hubiera utilizado en tal caso el propio Virgilio. Para Vayo no había géneros ni épocas; en su novela sobrevive el estilo de la antigua épica, sólo que mucho más florido:

Cual suele una banda de pintadasavecillas prorrumpir en dulces trinos y suavísimas alboradas al aparecer en la azulada esfera el lucero del día, y unas batan sus alas, otras cercan el aire con ligeras vueltas, aquéllas trasvuelan, y éstas se levantan a las nubes dando todas claras muestras del gozo que enajena su pecho; no de otra suerte los paladines del ejército del Cid...

Realmente se hace difícil disculpar tanta puerilidad, tanta simpleza, por mucha que fuese la buena intención del autor, cuya obra apenas merece recordarse al tratar de la novela his-

tórica española, aun admitiendo que otras muestras del mismo género no pasan de la mediocridad.

### ESCOSURA

Patricio de la Escosura y Morrogh (Madrid, 1807-1879), hijo de militar, hizo sus primeros estudios con los dominicos de San Gregorio en Valladolid. En Madrid ingresó en la Universidad y asistió también a las clases de Alberto Lista en el Colegio de San Mateo, o después de clausurado<sup>9</sup>.

Con sus compañeros de colegio Espronceda, Ventura de la Vega y otros adolescentes organizó en 1823 la sociedad secreta de Los Numantinos, para combatir al despotismo y vengar la muerte de Riego. Pero fueron delatados, sometidos a proceso, y sobre algunos, como Espronceda, recayó condena. A Escosura pudo enviarlo su padre a Francia e Inglaterra, de donde no volvió hasta 1826. Entonces inició su carrera militar, y en 1829 era oficial de artillería.

Pero en 1834, sospechoso al parecer como partidario de don Carlos, fue desterrado a Olvera, pueblo de la serranía de Ronda. Dos años antes había publicado una novela histórica, *El Conde de Candespina*, que trata de las luchas entre aragoneses y catellanos durante el reinado de doña Urraca y Alfonso el Batallador en el siglo XII y de la intervención que tuvo el conde de Candespina, hasta que anulado el matrimonio de doña Urraca, pudo casarse con ella en secreto, para perecer después en el campo de batalla. Obra de muy escaso interés, escrita con estilo más bien militar que literario.

Durante el destierro en Olvera, Escosura redactó su segunda novela histórica, *Ni rey ni roque*, publicada en 1835, cuando ya el autor se había incorporado al Ejército del Norte como ayudante del general Luis Fernández de Córdoba. La novela se basa en la leyenda del pastelero de Madrigal, Gabriel Espinosa, que se hizo pasar por el rey don Sebastián de Portugal, desaparecido en 1578 en la batalla de Alcazarquivir. A Espinosa se

<sup>9</sup> Antonio Iniesta: *D. Patricio de la Escosura*. Madrid, 1958. Ni esta breve tesis ni los recuerdos del propio Escosura ponen en claro cuándo estudió con Lista.

le procesó y fue condenado a muerte. El asunto, ya aprovechado en el teatro del siglo xvii, volvió a serlo por Zorrilla en su drama *Traidor, inconfeso y mártir* (1849); pero en la obra de Escosura, como en la de Zorrilla, el pastelero no es un impostor sino verdaderamente el rey, a quien vemos organizar con otros portugueses establecidos en Castilla una conspiración para ser restaurado en el trono y librar a Portugal del yugo de un extranjero como Felipe II (lo que no hizo Zorrilla en su drama). No obstante el riguroso secreto con que se había preparado, la conjura fracasa y cuesta la vida al presunto usurpador. A la intriga política se une la amorosa de dos jóvenes aristócratas, don Juan de Vargas, noble castellano, e Inés, dama portuguesa.

La de Escosura es una de las pocas novelas históricas de este período que se leen con facilidad. El autor no pretendía realizar ambiciosas reconstrucciones históricas, ni describir en detalle templos o lugares, ni se pierde tampoco en largas digresiones. Su propósito, que salta a la vista y él mismo declara, fue distraer al lector; y lo consigue no pocas veces favorecido por su estilo narrativo, simple, exento de redundancias retóricas. Al autor, temperamento poco romántico, el tema le atrajo indudablemente por lo que tenía de misterioso como intriga política.

El propio Escosura, hombre de atropellada actividad, confesó que escribía demasiado de prisa. Bien lo prueba en esta novela la incorrección de muchas frases. La improvisación fue deficiencia de no pocos románticos españoles; pero más grave y general, si cabe, fue su ignorancia, su incultura. A Menéndez Pidal le llamó la atención el escaso conocimiento que el duque de Rivas tenía del teatro español antiguo, a propósito de la leyenda de los infantes de Lara. En una de sus obras dramáticas más aplaudidas, *El puñal del godo*, cuya acción transcurre en la época visigoda, Zorrilla habla ya del reino de Portugal como existente entonces. Y eso que manejó mucho la *Historia de España* de Mariana; claro que no la leyó para adquirir conocimientos, sino hojeándola más que nada en busca de asuntos para sus obras.

Pero nadie, que yo sepa, llegó al extremo de Escosura en este pasaje de *Ni rey ni roque*:

A principios del siglo XVI fueron tantos y tales los abusos de las facultades espirituales que en materia de bulas e indulgencias hizo la corte de Roma, que en Alemania, país eminentemente pensador, dos frailes, Lutero y Calvino, se alzaron contra ella <sup>10</sup>.

¡Calvino, alemán y fraile! No, no bastaba haber pasado por el Colegio de San Mateo para poseer una cultura general satisfactoria, a pesar de sus excelentes maestros. ¿Quién de ellos, oportunistas cautos y temerosos por sus antecedentes, se hubiera atrevido en plena reacción católico-absolutista a explicar a sus alumnos las diferencias existentes entre Lutero y Calvino, si es que le eran conocidos, ni a esbozar siquiera la más breve historia de la Reforma? El desconocimiento del mundo protestante había sido total en España durante más de dos siglos, y no era aquel el mejor momento para sacar a nadie de su ignorancia.

Debido a las adversas circunstancias históricas que sabemos, la generación romántica tuvo el infortunio de crecer intelectualmente en una etapa —la que va de la guerra de la independencia a la muerte de Fernando VII— que marca un acusado descenso cultural en la historia moderna de España. La simple comparación con los escritores de la época de Godoy basta para apreciar la diferencia.

Después de los sucesos de La Granja en el verano de 1836, Escosura obtuvo su retiro del Ejército y se dedicó a la política y las letras. En éstas volvió a los temas históricos, pero en el teatro, con varios dramas, *La Corte del Buen Retiro*, *Bárbara Blomberg*, *Don Jaime el Conquistador*.

Al constituirse la regencia de Espartero, Escosura emigró con su familia a Francia como otros políticos del partido moderado, y en París, donde recibió la visita de Espronceda, permaneció tres años dedicado a trabajos literarios de *pane lucrando*, desde un manual de mitología hasta una traducción del *Mesías* de Klopstock. A su regreso a España, mientras alcanzaba importantes puestos políticos —ministro en 1847— volvió a cultivar el género novelesco.

De entonces es *El patriarca del valle* (1846-1847), novela escrita siguiendo la manera de Eugène Sue. El cambio en la

<sup>10</sup> Comienzo del capítulo II del libro IV.



acción, la movilidad de los personajes, tan pronto en París como en Granada o en otra parte, la sorpresa constante, por inverosímiles que parezcan la motivación y las consecuencias (ver unidos en matrimonio a quienes ignoraban hasta entonces ser hermanos; perder en el momento decisivo unos documentos que revelaban el secreto del falso amigo), son prueba suficiente de haber cumplido Escosura con los requisitos del buen folletín. Y claro está que entre tantos personajes como desfilan por la obra no podían faltar los muy perversos, siempre al servicio del mal. Pero con toda su malignidad y astucia, no escapan a los justos designios de la Providencia; uno de ellos morirá ahorcado; el otro, militar más decidido, se quitará el mismo la vida.

Con la ficción alterna la historia, una historia reciente, limitada sobre todo a la etapa comprendida entre el fallecimiento de Fernando VII, en septiembre de 1833, y la matanza de frailes en julio de 1834; aunque con abundantes referencias a hechos anteriores, como la emigración liberal de 1823, la persecución absolutista, la actuación de los apostólicos, etc. También hay personajes históricos, alguno fácilmente reconocible; Escroceda aparece con frecuencia bajo el nombre de Eduardo de la Flor. Y es en la parte histórica y política donde se encuentran las observaciones más atinadas del autor, testigo presencial a veces de lo que narra.

La minuciosa descripción del interior de un aristocrático palacio, o el contraste entre el gran baile que allí se celebra y el bajo mundo de Madrid, sitúan a Escosura lejos ya de toda tendencia costumbrista. Su propósito no es trazar ningún cuadro de carácter local o pintoresco, sino mostrar aspectos de la vida española que le parecen significativos moralmente y dignos de comentario; así también las animadas diversiones madrileñas en los comienzos de 1834, a pesar de haberse iniciado ya la guerra civil.

Mucho menos tolerables que las observaciones del autor sobre cosas y hechos concretos son las frecuentes reflexiones «filosóficas» que se permite hacer sobre la vida humana, el amor o la religión. Escosura interviene en su narración con criterio muy conservador en defensa de principios religiosos y morales, cuya validez afirma tajantemente, como cuando dice

que «quitarle al matrimonio su carácter religioso es rebajarlo al nivel de la prostitución».

A pesar de la historia amorosa que unifica mal que bien la narración novelesca, en *El patriarca del valle* no hay divagaciones sentimentales. No son raras, en cambio, las expresiones militares: «entró en la casa como en fuego un quinto». Alguna vez, sin embargo, eleva Escosura el tono retóricamente, como en esta lamentación, que aunque queda muy por debajo de las de Larra, es un testimonio más de la frustración que sintió la generación romántica:

¡Miserable generación la nuestra! Nacimos al estampido de la artillería del Coloso que pretendió en vano esclavizar a nuestros padres; presenciamos en la infancia las proscripciones y el desorden que de su cautividad trajo Fernando consigo; al comenzar apenas la juventud asistimos a la orgía revolucionaria que comenzó en las Cabezas de San Juan; una década de poco grato recuerdo consumió nuestra adolescencia; y la virilidad, en fin, esa época tan rápida como envidiable en que el vigor del cuerpo, la lozanía del corazón y la fuerza del pensamiento combinados, permiten al hombre gozar de sí mismo y de cuanto le rodea, ésa la hemos pasado ¿en qué? ¡En derramar la sangre de nuestros hermanos! <sup>11</sup>

La finalidad de las interminables peripecias que con sus altibajos y sorpresas forman la trama novelesca, no es sino mostrar que por encima de tantos accidentes, al parecer fortuitos o motivados por las pasiones y la falta de creencias religiosas, una justa Providencia preside nuestros destinos.

Todavía publicó Escosura, en 1850, una novela histórica, *La conjuración de Méjico o los hijos de Hernán Cortés*; pero un año más tarde aparecía otra novela suya muy diferente, titulada *Estudios históricos sobre las costumbres españolas*, dada a conocer anteriormente en las páginas del *Semanario Pintoresco Español* y en otros periódicos.

El título ha confundido a más de un crítico creyendo que se trataba de una obra «costumbrista». No hay tal cosa. Escosura emplea aquí la expresión «estudios de costumbres» en el sentido de Balzac, que calificó sus novelas de «études des mœurs». Novela de costumbres se dijo también en España para

<sup>11</sup> T. II, pág. 253, en la edición de Barcelona de 1861.

diferenciarla de las históricas en boga. *Estudios* que deben mencionarse en este lugar por ser la mejor narración que escribió su autor y por representar un intento no mal logrado de innovación tras el predominio casi absoluto de la novela histórica en los primeros años del romanticismo español. Con otras narraciones que aparecieron en su mayor parte a partir de 1845, según tendremos ocasión de ver, ésta de Escosura muestra una de las tendencias que no acabaron de prosperar, oscurecidas por las novelas de Fernán Caballero.

### JUAN CORTADA

Juan Cortada y Sala (Barcelona, 1805-1868) estudió en el Seminario Tridentino de Tarragona y cursó Leyes en las universidades de Cervera y Zaragoza. Catedrático de Geografía e Historia en el Instituto de su ciudad natal, en 1843 fue diputado a Cortes por Tarragona. En su juventud popularizó el pseudónimo de Abén-Abulema en el *Diario de Barcelona*; en su vejez, el de Benjamín, en *El Telégrafo* y *La Imprenta*.

Tradujo obras literarias del francés, como *Los misterios de París* de Sue, e *Indiana* de George Sand. Otra traducción, pero ésta al catalán, fue la que hizo del poema en milanés de Tommaso Grossi *La fuggitiva* con el título de *La noya fuggitiva*.

Su producción original comprende libros de historia, educación, viajes y novelas, principalmente históricas. Uno año después de su primer intento novelesco, *Tancredo en Asia*, publicó *La heredera de Sangumí*, «romance original del siglo XII» (1835).

El texto de esta novela tiene la particularidad de no estar dividido en capítulos numerados; los sustituyen epígrafes en verso o prosa de escritores españoles (Ercilla, Moratín, Cienfuegos), italianos sobre todo (Dante, Petrarca, Ariosto, Bembo, Tasso, Maffei, Metastasio, Romani) y algún otro más en extraña mezcolanza (Virgilio, Fenimore, Cooper, Arlincourt).

La parte histórica, referente a la época del conde Ramón Berenguer III, no ocupa mucho espacio, pero además de presentar hechos y personajes conocidos, ofrece la novedad de describir en alguna ocasión aspectos de la Barcelona medieval, principalmente de la actividad comercial y marítima de la ciu-

dad. Reconstruir, dar vida a una sociedad del pasado fue justamente uno de los propósitos de la novela histórica, aunque pocos lo cumplieron, bien por creer que a la narración ficticia le bastaba el escueto marco de la crónica militar y política, o por la dificultad de obtener fuentes informativas. Cortada era historiador y aunque pudo documentarse otras veces en el Archivo de la Corona de Aragón, para esta novela no necesitó probablemente más que consultar las famosas *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona* de Antonio Capmany.

La ficción gira en torno a Gualterio de Montsonís, que ha regresado del Oriente después de combatir como cruzado, y su amada Matilde de Sangumí. Mas Arnaldo, hermano de Matilde, logra arteramente impedir la unión de los prometidos. Mientras Gualterio se distingue por su valor en el asalto a Balaguer, ocupado por moros rebeldes, Matilde se ve forzada a contraer matrimonio con Gerardo, amigo de su hermano. Aunque Gualterio llega tarde para impedirlo, logra después emprender la fuga con Matilde. Sorprendido por Gerardo, éste muere en la lucha que se origina; pero Gualterio, gravemente herido, sucumbe también. Matilde pierde el juicio y no lo recupera sino para llorar a su amante y morir junto a su tumba.

Aun prescindiendo de otros incidentes, a veces muy poco afortunados, como la repentina erupción volcánica que se produce al celebrarse el casamiento de Matilde y Gerardo, la novela no carece de intriga y aventuras. Para el autor, sin embargo, lo más importante no es la acción externa, sino el cambio interior de los personajes, los contradictorios movimientos del ánimo. Como cuando Gerardo pasa sin más de la indiferencia al amor.

Por un cambio extravagante, y que prueba las anomalías del corazón del hombre, no pudo interesarle la virgen al implorar su socorro contra las tiránicas violencias del hermano; y ahora, cuando ya nada podía contrastar sus deseos, amó repentinamente a la herejera, y en el mismo instante sus lágrimas, sus ruegos le forzaron a renunciar a su posesión, con tanto ardor anhelada.

No es que profundice demasiado, pues la penetración psicológica de nuestro autor no cala muy hondo, pero no otra es la razón de la lentitud discursiva de su obra, abundante en

extensos diálogos y monólogos. El dolor de Matilde se prolonga por eso gradualmente con alternativas de esperanza y abatimiento hasta el final.

*La heredera de Sangumí* es en el fondo una historia trágica de amor, sin gran interés, cuya protagonista es víctima de unos y de otros, del impulsivo amante y del rencoroso hermano; mujer apasionada y sensible que no puede sobrevivir a tantas luchas y contrariedades motivadas por el orgullo y la ambición de los hombres.

Ya *Los bandos de Castilla* de López Soler muestran la predilección del autor por su país natal. En las novelas de Cortada, particularmente en *La heredera de Sangumí*, el patriotismo catalán es más acusado. Lo dicen, aunque sin retórica, las páginas que dedica a la reconstrucción del pasado medieval, a las hazañas de sus héroes, al júbilo que siente el pueblo en presencia de sus «soberanos», los condes de Barcelona. Pero Cortada, que escribió casi siempre en español, queda al margen del renacimiento catalán que el nacionalismo romántico precisamente estaba impulsando. Sin serle tampoco adverso, pues él fue uno de los fundadores de los Juegos florales de 1859.

Antes de proseguir, el lector debe tener presentes otras novelas históricas: Larra, *El doncel de don Enrique el Doliente*; Espronceda, *Sancho Saldaña*, y Martínez de la Rosa, *Doña Isabel de Solís*, de todas las cuales se trata en las secciones de esta obra dedicadas a sus autores.

## VILLALTA

Tras el hundimiento del régimen constitucional en 1823, José García de Villalta (Sevilla, 1801-Atenas, 1846) emigró, como otros liberales, a Inglaterra. Allí seguramente se unió al grupo de españoles que fueron a combatir por la independencia de Grecia, para regresar luego a Londres, donde en 1829 casó con una inglesa, Marianne Sully<sup>12</sup>.

Después de la revolución de 1830 en París, pasó a Francia, y al lado de su amigo Espronceda participó en una de las expediciones a los Pirineos que los emigrados organizaron para

<sup>12</sup> Elías Torre Pintueles: *La vida y la obra de José García de Villalta*. Madrid, 1959.

derrocar al Gobierno de Fernando VII. Fracasado aquel intento, permaneció en Francia hasta que una amnistía le permitió volver a su patria en mayo de 1833.

En España se dedicó a la política y al periodismo. Tomó parte en el alzamiento de la Junta de Cádiz contra el ministerio Toreno, fue jefe político de la provincia de Lugo, y en 1844, encargado de negocios en Atenas, donde murió. En su vida periodística llegó a ocupar, en 1837, el puesto de director de *El Español*, el mejor periódico que había entonces en el país.

Como para tantos otros escritores, las traducciones constituyeron parte importante de sus actividades literarias. Primero del inglés, *Vida y viajes de Cristóbal Colón* de Washington Irving; luego del francés, *El último día de un reo de muerte* de Victor Hugo. Sin contar la muy sonada del *Macbeth* de Shakespeare, que se representó a fines de 1838 con el resultado que podrá ver el lector en otro capítulo de esta obra<sup>13</sup>.

Pero García de Villalta escribió asimismo obras originales, una comedia, *Los amoríos de 1790* (1838), que no se representó más que la noche del estreno; un drama histórico, *El astrólogo de Valladolid* (1839), que tuvo buena acogida, y una novela titulada *El golpe en vago. Cuento de la 18.ª centuria* (1835).

Lo primero que hay que decir de *El golpe en vago* es que no se trata propiamente de una novela histórica. El lector viene a saber vaga y confusamente a lo largo de la narración que la acción se desarrolla en la época de Carlos III vísperas de la expulsión de los jesuitas, sin que ni una vez se mencione por su nombre al rey ni a los jesuitas, a quienes siempre se les llama «alquimistas». Sólo en una ocasión se dice que la cuadrilla de bandoleros del *Niño* es la de Diego Corrientes. Y a esto se reduce o poco más lo que hay de histórico.

Novela más bien de intriga y aventuras en torno a los amores contrariados de Carlos e Isabel, amantes de diferente condición social, aunque al final, cuando se van descubriendo los ocultos hilos de la trama, resulta que también ella es de familia noble.

Si en los primeros capítulos vemos a Carlos coniviendo en campo abierto con los bandidos del *Niño*, que se erige en

<sup>13</sup> Pág. 250.

su protector sin que sepamos por qué, en los últimos tenemos a Isabel prisionera de los alquimistas, sin motivo tampoco que lo justifique. Fuera del incierto simbolismo que ofrece el contraste entre la vida libre de los bandoleros y el ámbito cerrado de los alquimistas, aquéllos dados a la acción, éstos a la intriga, no parece tener la obra más alcance que el literal.

Obra escrita sin ilación ni ritmo. La torpeza del autor es lo que más resalta en todo momento, tanto en la narración como en el diálogo y la descripción. La caracterización de la mayoría de los personajes y la motivación de sus actos es realmente pueril. Ni los alquimistas dan pruebas de su proverbial astucia. Las constantes digresiones y los episodios marginales, en vez de completar la acción con elementos secundarios pero significativos, no producen sino confusión. El autor parece enredarse él mismo en la maraña de episodios y personajes que va acumulando. Se tiene la impresión de que su ambición literaria era más alta de lo que sus facultades podían alcanzar.

Escribiente a los catorce años en un Cuerpo militar, que es todo lo que sabemos de su primera edad, la formación intelectual de Villalta no fue seguramente muy completa. Lo dice la frecuente impropiedad de su vocabulario. Pero fue hombre, al parecer, de mucha lectura, no sólo en español sino en otros idiomas, cuyo conocimiento más o menos perfecto no debió de resultarle difícil. En su novela hay, juntamente con los de escritores españoles, señaladamente Quevedo, numerosos epígrafes de Shakespeare y algunos en italiano; lengua en que habla a veces un secretario de los alquimistas. Así como pone en boca de un personaje pedantesco frases en francés, en latín y hasta en griego. Todo en vano; ni la obra gana con ello gran cosa, ni se logra otras veces el efecto cómico que sin duda se esperaba.

No es que García de Villalta carezca por completo de cualidades positivas. Aquí y allá se encuentran rasgos certeros, o salta alguna observación ingeniosa. Pero lo que se echa de menos, tanto o más que la capacidad inventiva, es el principio ordenador, la inteligencia en suma que preside hasta la creación artística de apariencia más absurda.

Repetidas veces se ha dicho que *El golpe en vago* lo redactó Villalta primeramente en inglés, durante su emigración, bajo el título de *The Dons of the last Century*. Nada hasta ahora

permite asegurarlo. Lo que sí puede comprobarse es la presencia en la obra de anglicismos tan detonantes como *impresiva*, *apologizar*, *prepóstero*.

## GIL Y CARRASCO

Enrique Gil y Carrasco (Villafranca del Bierzo, 1815-Berlín, 1846) estudió Humanidades en Ponferrada con los padres Agustinos, y Filosofía en el Seminario de Astorga. En la Universidad de Valladolid empezó la carrera de Leyes, que continuó en la de Madrid, pero sin acabarla.

En Madrid se unió al grupo de amigos de Espronceda, mucho más afín a ellos por sus ideas literarias que políticas. En 1837, el mismo año que Zorrilla publicaba su primer libro de poesías, apareció en *El Español* la primera de las suyas, «Una gota de rocío». Luego, en diferentes periódicos —*El Correo Nacional*, *Semanario Pintoresco Español*, *El Entreacto*, *El Pensamiento*, *El Laberinto*— dio nuevas poesías y colaboró con artículos de tema muy vario y de crítica teatral.

En 1840 su precaria salud le hizo retirarse a Ponferrada, donde escribió *El lago de Carucedo*, narración en prosa que por su lirismo y sentimiento de la naturaleza viene a ser como una anticipación de su novela *El señor de Bembibre*, empezada poco después. En 1844 fue nombrado ministro de España en Berlín, y allí murió de tuberculosis.

Nadie podrá decir que la poesía lírica de Espronceda sea indispensable para un mejor entendimiento de su novela histórica *Sancho Saldaña*; mas no ocurre lo mismo con la de Enrique Gil, que a veces podría considerarse como complemento o ilustración de *El señor de Bembibre*. La naturaleza va unida con frecuencia en este poeta a la evocación de sus primeros años. Así en «El Sil», el río de su infancia, cuyas aguas se llevaron la ventura de su niñez, sin ser tampoco espejo de su inquietud actual:

Que tus aguas corren hoy  
Como corrían ayer;  
Sólo yo mudado estoy,  
Porque los pasos que doy  
Son pasos hacia el no ser.



Enrique Gil identifica también con una flor, la violeta, su amor y su vida:

Porque eras melancólica y perdida,  
Y era perdido y lúgubre mi amor;  
Y en ti miré el emblema de mi vida  
Y mi destino, solitaria flor.

Antes podía aún volver a la olorosa flor, dulce y tristemente, mas no ahora, desvanecidas sus ilusiones. Ya sólo espera que la belleza de la violeta le acompañe en la tumba, como le acompañó en la vida:

Ven mi tumba a adornar, triste viola,  
Y embalsama su oscura soledad;  
Sé de su pobre césped la aureola  
Con tu vaga y poética beldad.

Pasada la primavera, y la esperanza rota, todo cambió, nos dice en «Impresiones de la primavera»; el ruiseñor sigue cantando, pero su trova es moribunda y vaga, débil quejido de incertidumbre y pena. Y es el ruiseñor quien le dice que los ensueños juveniles no van a parar sino a la muerte:

Ven a mí, triste poeta,  
Arroja el arpa de oro,  
Déjala al pie del tesoro  
Que halagó tu juventud;  
Que de tu amor los ensueños  
Con mis ensueños volaron,  
Y otro bien no nos dejaron  
Que un ciprés y un ataúd.

No haría falta que el nombre de Lamartine figure en un epígrafe de las poesías de Enrique Gil para notar la presencia del poeta francés. Su aire meditativo, su melancolía dulce y tranquila, el sentido religioso, la visión de la naturaleza, con el famoso lago cuya imagen acompaña las mejores narraciones de Gil.

Que es también poeta de la soledad:

Es soledad su nombre acá en la tierra;  
Mas bendición los cielos la apellidan.

El hombre es un ser formado de muerte y esperanza, de dudas y fe; pero la naturaleza le devuelve la paz al conturbado pecho. Un eco responde a nuestra voz,

Y un ángel Dios en cada gruta esconde  
Para oír nuestras quejas solitarias.

Si nuestro espíritu corre a ocultarse en la espesura, es porque ese mismo Dios puebla de visiones apacibles la dulce soledad.

Naturaleza e Historia. En «La caída de las hojas» la mudanza de la naturaleza le evoca al poeta las mudanzas de la historia; no sólo la local, unida a recuerdos infantiles, sino la universal —Babilonia, Roma, Castilla, Polonia—, de la que una lección moral se desprende.

La poesía titulada «Un recuerdo de los templarios» podría servir de introducción a *El señor de Bembibre*.

Yo vi en mi infancia descollar al viento  
De un castillo feudal la altiva torre,  
Y medité sentado a su cimiento  
Sobre la edad que tan liviana corre.

Del honor y antiguo brío, de la pujanza y fama de los templarios, además de ruinas,

También nos queda un cristalino río,  
Que allá en su juventud azul y puro  
Velaba con vapores y rocío  
El yerto pie de su gigante muro;  
Y que hoy, más generoso que los hombres,  
Enfrena al paso su veloz corriente,  
En homenaje a los pasados nombres,  
En homenaje a la olvidada gente.

Pero el poeta piensa que aquellos caballeros templarios, grandes y puros en la vida, es mejor que duerman en paz en su tumba y no vean el materialismo del mundo actual:

Hoy las ideas de entusiasmo y gloria  
Ceden el puesto a viles intereses.

De todo cuanto dice Enrique Gil deriva una justificación de la novela histórica. La grandeza moral del pasado —inocencia, pundonor, creencia religiosa— sirve de compensación a la inseguridad oscilante entre la duda y la vanidad. No importa que sea triste la evocación de un pasado muerto, pues éste va unido a nuestra tierra, a los lugares donde transcurrió nuestra infancia y juventud. Dar vida al pasado es también hacer revivir nuestros años primeros con sus ilusiones todavía no marchitas.

El mismo año que Enrique Gil fue nombrado ministro de España en Berlín (1844), aparecía en Madrid su novela histórica *El señor de Bembibre*, único libro que imprimió en vida suya.

Su argumento es el siguiente. A Beatriz quiere casarla su padre don Alonso, señor de Arganda, con el poderoso conde de Lemus; pero ella está enamorada de don Alvaro, señor de Bembibre, con quien intenta huir del monasterio en que se halla recluida. El abad de Carracedo lo impide, y aunque don Alvaro debe partir para la guerra, Beatriz lo esperará un año, antes de acceder al casamiento que quieren imponerle. Mas no tarda mucho en llegar la noticia de la muerte de don Alvaro; y al fin, los apremiantes ruegos de su madre impulsan a Beatriz, en un acto de abnegación filial, a contraer matrimonio con el conde de Lemus. Resulta, sin embargo, que don Alvaro, aunque muy mal herido, no llegó a morir, y ahora se presenta ante su amada cuando ya no puede ser suya. El desdichado amante se aleja de Beatriz, decidido a ingresar en la orden del Temple, justamente cuando los templarios, tras la persecución que sufrieron en otras partes, van a ser atacados en tierras españolas por sus enemigos, al frente de los cuales se encuentra el conde de Lemus. Pero el conde perece en la lucha entablada en torno al castillo de los templarios. El primer obstáculo para la unión de Alvaro y Beatriz había desaparecido, mas aún quedaban para impedirlo los votos de don Alvaro. Entretanto las conmociones sufridas habían minado la salud de Beatriz de tal manera que hacen imposible su restablecimiento. Aun después de liberado don Alvaro de sus últimas ataduras como templario, Beatriz sólo puede unirse a él en triste ceremonia nupcial cuando ya está a punto de expirar.

Don Alvaro acabará su vida en aquellos mismos lugares como solitario ermitaño.

El fondo histórico de la novela lo constituye la etapa final de la orden del Temple en España, después de la persecución y ruina que sufrió en Francia. Sin notas ni alardes de erudición, Enrique Gil expone los hechos históricos con sencillez pero cuidadosamente. Establece también, como había hecho Rivas en *El moro expósito*, la conexión entre el pasado y el presente mediante la referencia a ruinas, inscripciones y otros detalles que atestiguan el estado actual de antiguos monumentos; lo que sólo podía hacer un autor que tratase de algo conocido directamente.

La visión que tiene Gil del pasado, concretamente de la Edad Media, es la romántica, edad por una parte bárbara y al mismo tiempo poética. No hay más que una batalla en la novela, despachada en menos de dos capítulos, y ningún torneo; lo que indica, entre otras cosas, que estamos ya lejos de Walter Scott. El espectáculo de la guerra medieval es tan abigarrado como pintoresco y primitivo; así, por ejemplo, el campamento del conde de Lemus, lo vemos «resplandeciente con un sinnúmero de hogueras en que asaban cuartos de vaca y trozos de venado como en los tiempos de Homero».

Desde el principio de la obra figuran personajes plebeyos junto a los señoriales. El retorno a Arganza de Beatriz va acompañado de fiestas en que participa el pueblo entero. «Hubo su danza y loa correspondiente, un mayo más alto que una torre, y por añadidura una especie de farsa, medio guerrera, medio venatoria, y acaudillada por nuestro amigo Nuño, el montero.» Pero claro está que los principales son los dos amantes, Alvaro y Beatriz, aunque en realidad Beatriz sobresale mucho más que el señor de Bembibre cuyos rasgos son tan genéricos y poco significativos como los del conde de Lemus.

Beatriz es una idealización romántica de la mujer. Su melancolía la producen el dolor y el deseo de otro mundo impecedero:

Llorar a don Alvaro y prepararse por medio del dolor y de la virtud a las místicas bodas que sin duda le disponía en la celestial morada, llevaba consigo aquella especie de melancólico placer que siempre dejan en el alma las creencias de otro mundo mejor.

Beatriz sabe tocar el arpa, canta con sentimiento y poetiza con pasión.

El arpa en sus manos tenía vibraciones y armonías inefables [...] Su voz había adquirido un metal profundo y lleno de sentimiento, y en sus canciones parecía que las palabras adquirían nueva significación, como si viniesen de una región misteriosa y desconocida y saliesen de los labios de seres de distinta naturaleza. A veces tomaba la pluma y de ella fluía un raudal de poesía apasionada y dolorida.

En verdad podría decirse que el personaje principal de la obra es el paisaje, inseparablemente unido a Beatriz, que lo contemplará hasta el momento de morir:

Doña Beatriz, que tenía un alma abierta, por desgracia suya en demasía, a todas las emociones puras y nobles, no pudo menos de admirar la belleza del paisaje.

Paisaje que no es simple ornamento decorativo, sino reflejo de nuestros sentimientos.

A la manera que el agua de los ríos se tiñe de los diversos colores del cielo, así el espectáculo del mundo exterior recibe las tintas que el alma le comunica en su alegría o dolor.

Por eso tras los acerbos golpes recibidos, trocada su natural serenidad en melancolía profunda, doña Beatriz «tendía sobre la creación un velo opaco».

En medio de su creciente decaimiento, su amor a la naturaleza sube de punto; Beatriz ya no dará más que paseos en falúa por el lago, absorta en su belleza; y, por último, cuando su debilidad le impide abandonar el lecho, desde su habitación sigue contemplando el mismo paisaje.

Cuando abrió los ojos [dice el autor en la última página de la obra] comenzaban a entrar por la entreabierta ventana las pálidas claridades del alba, junto con aquel ligero cefirillo que parece venir a despertar las plantas adormecidas antes de la salida del sol. En el jardín de la quinta gorjeaban jilgueros alegres, calandrias y un sin fin de pajarillos, y las flores, abriendo sus cálices, llenaban el aire de perfumes. Desde la cama de doña Beatriz se divisaba el Oriente, donde

una porción de caprichosos celajes se coloreaban y esmaltaban con indecible pompa y esplendor, y casi todo el lago, cuya transparente llanura, reflejando los accidentes del cielo, parecía de oro líquido y encendida púrpura.

Enrique Gil llevó, pues, a su novela el sentimiento de la naturaleza que constituye el tema preferente de su poesía. Pero hay también en *El señor de Bemibre* otro aspecto que, aunque secundario, Picoche ha señalado acertadamente, el político-religioso, que deriva de la exclaustación decretada en 1835<sup>14</sup>. En este sentido la novela significa una reacción conservadora en defensa de las órdenes religiosas frente a la política anticlerical del progresismo español.

<sup>14</sup> Jean-Louis Picoche: *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco*. Madrid, Gredos, 1977, pág. 113.

## ESCRITORES COSTUMBRISTAS

### ESTÉBANEZ CALDERÓN

SERAFÍN ESTÉBANEZ CALDERÓN (Málaga, 1799 - Madrid, 1867) hizo sus estudios de Derecho en la Universidad de Granada, y allí inició su aprendizaje del árabe. En 1825 estableció bufete en Málaga, pero en 1830 pasó a Madrid, donde se dedicó principalmente al periodismo. Ya vimos cuán variada fue su colaboración en las *Cartas Españolas* en 1831, bajo el pseudónimo de *El Solitario*, proseguida un año después en la *Revista Española*. Entretanto publicó sus *Poesías*, eco tardío de Meléndez y otros clasicistas.

A fines de 1833 Javier de Burgos, ministro de Fomento, lo nombró redactor principal y director del *Diario de la Administración*, pero al año siguiente pasó a ser auditor del ejército que operaba en el Norte contra los carlistas. No tardó en entrar en la vida pública al ser nombrado jefe político de Logroño, aunque por poco tiempo. Los sucesos de La Granja en el verano de 1836 le hicieron volver al periodismo y al árabe, lengua de la que fue profesor en el Ateneo de Madrid en 1837 y años más tarde.

Su breve retorno a la política en 1838 como jefe político de Cádiz y Sevilla no contribuyó sino a desprestigiarle. Ante una sublevación militar dirigida por los generales Luis Fernández de Córdova y Ramón Narváez, y la confusa situación que produjo en Sevilla antes de su fracaso, todo lo que se le ocurrió a Estébanez como autoridad máxima de la provincia fue darse a la fuga, abandonado su puesto oficial.

Ese año de 1838 publicaba *Cristianos y moriscos*, primera de una colección de novelas españolas editadas por su gran

amigo Luis de Usoz, a quien dedicó la obra. Amistad que seguramente no hubo de interrumpirse luego, como supone Cánovas, por motivos religiosos tan sólo. Junto al casticismo y a las aficiones librescas que les unían, Estébanez, gozador de la vida, superficial e inconstante, era la antítesis de Usoz, modelo de austeridad en sus costumbres y de tenacidad en el trabajo.

Pocos años después ingresaba Estébanez en la Academia de la Historia por su *Manual del oficial en Marruecos*, aunque era obra de segunda mano; la descripción geográfica de aquel país, en el que no estuvo nunca, pudo realizarla siguiendo, como él mismo indica, a un autor extranjero.

No mucho después, en 1846, recopiló en volumen las *Escenas andaluzas* que había ido publicando en diferentes revistas desde los años de las *Cartas Españolas*. Esta fue la obra de *El Solitario* que tuvo mejor acogida, y por ella se le recuerda hoy como al escritor costumbrista más original de su tiempo.

Siendo ministro togado del Tribunal Supremo, en 1849 fue enviado a Italia como auditor del ejército expedicionario, que a las órdenes del general Fernando Fernández de Córdova había de restaurar el poder temporal de Pío IX; episodio de que ya se habló anteriormente en relación con Martínez de la Rosa.

Al parecer fue la campaña de Italia la que le animó a realizar definitivamente un viejo y vasto proyecto, la *Historia de la infantería española*. Algún fragmento llegó a publicar en una revista profesional, pero, como otras otras emprendidas en la última etapa de su vida, no llegó a completarla.

El título de su obra más importante es como sigue: *Escenas andaluzas, bazarrias de la tierra, alardes de toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios, que de tal y cual materia, ahora y entonces, aquí y acullá y por diverso son compás, aunque siempre por lo español y castizo, ha dado a la estampa «El Solitario».*

Razón tenía José F. Montesinos para preguntarse

¿Qué querrá decir, traducido al castellano o a cualquiera otra lengua, el largo título de las *Escenas andaluzas*?<sup>1</sup> Y pensaba en el placer del verbalismo, tan general en ciertas épocas literarias que hacía a los escritores rebutir la frase de mil palabras ociosas. Pero sin duda

<sup>1</sup> *Costumbrismo y novela*, 3.ª ed. Castalia, Madrid, 1972, pág. 28.



Estébanez quería mostrar sobre todo que estaba escribiendo «por lo español y castizo».

El casticismo era tendencia que venía ya del siglo XVIII, como recurso defensivo frente a un español que, intentando ponerse a tono con la modernidad de los tiempos, parecía desustanciarse al prescindir de lo arcaico como de algo inservible. Era también, según apuntó Larra, la consecuencia de una nostalgia nacionalista que al repetir en medio del decaimiento presente el estilo de un Cervantes, creía revivir ingenuamente la España de Cervantes.

Ahora bien, el casticismo de *El Solitario*, tan insistente, tan agobiante a veces, tiene poco que ver con estas consideraciones, ni se parece al de sus contemporáneos. Gallardo, Durán, Mesonero pasan por casticistas y lo son, pero de otra manera. ocupa entre los casticistas de su tiempo un lugar aparte, parecido al de Góngora, entre los poetas culteranos de su época. Quizá ésta fue la causa de que su estilo tampoco fuera del gusto de todos, particularmente cuando la tendencia general se dirigía hacia un lenguaje llano y corriente que todos pudieran comprender. Los ringorringos casticistas de Estébanez lo hacían y siguen haciéndolo difícil para muchos, no porque hablen *gringo* y necesiten aprender el castellano, como sostenía don Juan Valera, sino porque Estébanez llegó a extremos intolerables.

Todo por españolismo; español castizo para españoles castizos, como declara en una ocasión. Después de relatar en la dedicatoria de las *Escenas andaluzas* la historieta de un poeta loco que se conformaba con que su público fuera de españoles, añade *El Solitario*:

Yo también asomando mi cabeza de vez en cuando por esta mi ventana de trapo viejo, batanado y trocado en papel flamante, si me veo con auditorio de charpa y cuatro dedos de envidia de españolismo en sus inclinaciones y gustos, como si dijéramos con oyentes y leyentes de la gente buena y bizarra de la tierra, matadores de toros, castigadores de caballos, atemorizantes de hombres, cantadores, bailadores, hombres del camino y más que yo me sé, así de calzón y batín, como de mantellina y sayas, también exclamaré con retintín de vanidad y orgullo: Por fin y corona tengo auditorio y auditores de españoles.

Como puede verse, lo español aquí, como siempre en Estébanez, se reduce a lo andaluz, y el autor se satisface con que sus lectores sean toreros, caballistas, cantadores, es decir, analfabetos.

*El Solitario* coincide, pues, con los extranjeros que destacaban en la España pintoresca tipos como el contrabandista o la bailadora, por creerlos los más característicos. «El roque y el bronquis», con su baile pueblerino interrumpido en la oscuridad por una tormenta de estacazos, podría pasar por una de las extravagancias o exageraciones de algún viajero francés que tanto indignaban a lectores y autores españoles. Mesonero, de haber sido capaz de escribir tales cosas, hubiera rehuido abordar el cuadro. No así Estébanez, pues si la estampa refleja costumbres bárbaras, también es pintoresca y divertida. Y sobre todo andaluza.

*El Solitario* fue un andaluz muy entusiasta de su tierra, como lo fueron otros escritores del siglo XIX desde Rivas hasta don Juan Valera. Pero ninguno como Estébanez, que admiraba hasta las peculiaridades menos recomendables de los andaluces. Y aunque es verdad que las presentaba irónicamente, no por ello amenguaba su prestigio; en la mitología del mundo andaluz, a la que contribuyó como nadie, hasta la mentira es aceptada por lo ingeniosa. Su visión ofrece no pocas semejanzas con la de otros andalucistas extranjeros —digamos su amigo Mérimée—, menos en un punto esencial, lo trágico. La Andalucía de *El Solitario* es en general alegre y humorística.

Con frecuencia persigue la aventura cómica, como puede verse en «La rifa andaluza» y otras escenas. Y lo mismo podría decirse de Mesonero en sus escenas matritenses. El costumbrismo español que ellos representan, cada uno a su manera, mejor que otros, nos da tan sólo una imagen parcial de la realidad española. Era difícil llegar así a un completo descubrimiento de dicha realidad y abrir camino a la novela realista posterior tan cargada de dramatismo. Y eso es lo que separó también al costumbrismo español del españolismo de los románticos de fuera; entre tantas mujeres apasionadas y celosas y hombres bravíos, ni una sola violencia, ni una Carmen, excepto en algún autor secundario.

En lo demás puede haber y hay entre ellos y Estébanez sus semejanzas. Una de las mejores escenas andaluzas es sin duda

alguna «La feria de Mairena», himno vibrante a la famosa feria como compendio y quintaesencia de toda Andalucía. *El Solitario*, en su entusiasmo, que hasta le hace olvidarse del casticismo, más que describir, exalta el rumor de vida que allí se advierte, la variedad de tipos, el paisaje, y establece un contraste entre aquel mundo rural y feliz y la rígida sociedad civilizada. «El refinamiento de la civilización no ejerce allí su odiosa y exclusiva tiranía; todos disfrutan; los goces, la holgura son allí el patrimonio de la muchedumbre porque están al alcance de todos.» Ante el espectáculo de la feria, su agitación y alegría, sus caballos y sobre todo sus hermosas mujeres —de las que Estébanez no podía hablar, por lo visto, sin poner los ojos en blanco— siente perder el sentido. «Los ojos se deslumbaban y la cabeza se desvanecía.»

En «Un baile en Triana», glorificación de los cantos y bailes andaluces, que el autor describe poniendo a contribución sus conocimientos históricos y musicales, hay igualmente la exaltación de un mundo primitivo opuesto al de la sociedad en que transcurre su cotidiano vivir.

Y son muy de notar por cierto, los toques y particularidades de este canto, que por lo mismo de ser tan melancólico y triste, manifiesta honda y elocuentemente que es de música primitiva. En él es verdad que no se encuentra el alifio, el afeite o la combinación estudiada e ingeniosa de la nota italiana; pero, en cambio, ¡cuánto sentimiento, cuánta dulzura y qué mágico poder para llevar el alma a regiones desconocidas y apartadas de las trivialidades de la actualidad y del materialismo de lo presente! Por eso el cantador, arrobado también como el ruiseñor o el mirlo en la selva, parece que sólo se escucha a sí mismo, menospreciando la ambición de otro canto y de otra música vocinglera que apetece los aplausos del salón o del teatro, contentándose sólo con los ecos del apartamento y la soledad.

A más no llegó el romanticismo de Estébanez.

Las *Escenas andaluzas* ofrecen más variedad de la que podría esperarse, aun prescindiendo de algún extraño aditamento que no pertenece a Estébanez ni tiene que ver con Andalucía, como «El Fariz» del poeta polaco Adan Mickiewicz<sup>2</sup>. Junto a

<sup>2</sup> El propio Mickiewicz vertió su breve poema al francés, y de esta lengua lo tradujo Estébanez.

la descripción de la feria de Mairena tenemos una narración satírica de la vida política rural en «Don Opando o unas elecciones»; junto a los dichos de Manolito Gázquez, el gran embustero sevillano, un cuadro tabernario en «Los filósofos en el figón»; al lado de «Catur y Alicak», especie de apólogo árabe, un ensayo histórico sobre los toros y ejercicios de la jineta. Como Mesonero, *El Solitario*, impulsado por el afán casticista, se atreve a hacer revivir a la vieja Celestina con sus refranes y trapicheos. Hasta cayó en la fabla antigua, «Don Egas el Escudero y la dueña doña Aldonza», tan desdichadamente como los demás escritores de su tiempo, aunque «Techo es de bur-las»— saliendo del paso irónicamente.

El costumbrista es en muchos casos la antítesis del viajero romántico; si éste va en busca de lo exótico, el costumbrista se encierra en lo local, en lo que conoce mejor, para evitar los errores que el viajero comete. Únicamente el francés puede hablar de Francia, y el español de España. Pero como no hay español que conozca bien toda España, habrá de limitarse a su propia región, comarca o ciudad. Mesonero, madrileño, escribirá escenas matritenses; Estébanez, andaluz, escenas andaluzas.

Ahora bien, al ir creando el mito andaluz, *El Solitario* parte de ciertas analogías. Lo andaluz para él equivale a lo español; lo particular absorbe a lo general, y lo andaluz se convierte en lo más representativo de lo español. A su vez lo andaluz es árabe. De este modo, sin detenerse a buscar el nexa histórico sino apuntándolo de pasada a lo largo de las escenas, *El Solitario* convierte a España, otra vez como los románticos europeos, en un país oriental.

Será así o no, pero la verdad es que ponerse a leer a Estébanez después de Larra y de Mesonero es como entrar en otro mundo. No por la peculiaridad de lo que describe, ni por su estilo, sino porque hay allí una manera diferente de ver las cosas. Un autor con otra mentalidad, que quizá no es oriental ni árabe, pero que no se parece en nada a la de otros españoles.

En 1838 publicó Estébanez Calderón *Cristianos y moriscos*, «novela lastimosa». Título engañoso o por lo menos ambiguo, pues cuantas veces se habla en la narración de los altivos vendedores de la nación morisca, de los «cristianos viejos», se les

llama «castellanos». Tanto o más que la diferencia religiosa, la que se desprende del texto es la histórica y racial.

En su estudio sobre Estébanez afirmó Cánovas del Castillo que el autor de esta breve novela adopta respecto de los moriscos españoles y dominadores la misma actitud que Walter Scott en *Ivanhoe* al enfrentar con los invasores normandos de Inglaterra a los sometidos sajones<sup>3</sup>. Así sería si *El Solitario* se pusiera al lado de los vencidos. Por otra parte, en *Cristianos y moriscos*, junto a la diferencia racial está la religiosa, que mantiene viva la pugna entre unos y otros e intensifica el deseo de rebelión en los moriscos más destacados. Pero hay también elementos conciliadores. Zaida, la hermosa morisca convertida ahora al cristianismo, lleva el nombre de María, desdeña a su primo Muley, descendiente como ella de nobles granadinos y uno de los más dispuestos a rebelarse contra los orgullosos castellanos, mientras corresponde apasionadamente al amor de un joven cristiano, el capitán Lope de Zúñiga. Superando el desdén castellano por la nación derrotada, y el resentimiento morisco contra sus opresores, el amor puede unir todavía. Pero los dos bandos están hondamente separados y el amor no triunfa. Cuando al final de la narración María sale al encuentro de su amante y cruza corriendo el roto puente que une por encima de profundo tajo las dos partes de la población, tropieza y cae al fondo a la vista de don Lope, que acudía por el otro lado, y que desesperado se arroja al abismo para morir junto a su amada.

El claro simbolismo de este abrupto y trágico final indica que Estébanez no vio en el problema morisco otra solución que la que tuvo, por lamentable que fuera: la expulsión, tras inútiles rebeliones de los sometidos. Estébanez, sin embargo, no alude siquiera a tales acontecimientos ni habla apenas en términos históricos, excepto cuando uno de los personajes, soldado disfrazado de mendigo, refiere las proezas militares de los españoles durante el reinado de Carlos V en que se sitúa la acción. La novelita, pues, bien poco tiene de histórica, y por otra parte queda confinada en el espacio a un pueblo granadino que no se nombra, uno entre tantos de los sometidos por los castellanos.

<sup>3</sup> «*El solitario*» y su tiempo. Madrid, I, págs. 327-330.

En su obra *El solitario* ha combinado con reminiscencias pícaras la historia amorosa. Cigarral pidiendo limosna con su gozque podría tener como antecedente al ciego del *Lazarillo*, aunque los excesos casticistas del escritor del siglo XIX destruyan la expresiva y más moderna concisión del escritor antiguo. María y Lope, sin embargo, no nos evocan la aventura de amor del *Abencerraje*, entre otras cosas por la ausencia de erotismo, que ya desapareció casi por completo en el *Ozmin y Darraja* de Mateo Alemán, y del que en Estébanez no queda ni rastro. No ya la nota erótica y sensual; hasta hay unos renglones de disculpa por no haberse atrevido el autor a poner en boca de los apasionados amantes apasionadas palabras. El sentimentalismo queda excluido; no obstante, la única obra contemporánea, anterior en pocos años, que tiene semejanza con ésta de Estébanez es una narración sentimental localizada en la Andalucía granadina, que describe igualmente festejos con bailes y canciones y cuenta los amores de dos amantes no de opuesta raza, pero sí de diferente religión: *Les aventures du Dernier Abencerage* de Chateaubriand; quizá el inmediato antecedente literario de la novela de Estébanez, el gran casticista que apenas podía redactar una carta sin salpicarla de frases o palabras en francés.

Aun escribió Estébanez otra narración granadina en la época árabe, *El collar de perlas*, que por su fantasía y color oriental podría haber sido la más romántica de sus obras. Una bella princesa que sale de la Alhambra y se pierde en el bosque persiguiendo a una extraña mariposa negra, añagaza de un monstruo infernal para apoderarse del fabuloso collar de perlas que la princesa lleva puesto para su boda con el sultán. Pero el autor no acaba de entregarse al mundo fantasmagórico que va describiendo; él mismo lo destruye, no por la digresión irónica que aparece con frecuencia en obras románticas, sino porque no puede prescindir de la escéptica socarronería que impregna toda la narración.

#### MESONERO ROMANOS

Ramón Mesonero Romanos (Madrid, 1803-1882), de quien ya se ha hablado anteriormente como colaborador de las *Cartas*

*Españolas* y fundador del *Semanario Pintoresco Español*, fue hijo de un acomodado comerciante establecido en Madrid. Mesonero no emprendió estudios universitarios; al fallecer su padre en 1820 se hizo cargo de sus negocios, que abandonó en 1833. Pero también cultivó las letras con ensayos poéticos y dramáticos que no vieron la luz; lo que en 1831 publicó fue un *Manual de Madrid* histórico y descriptivo que tuvo gran éxito y acabó por completar con *El antiguo Madrid*.

Sus artículos de costumbres en las *Cartas Españolas* y en el *Semanario Pintoresco*, bajo el pseudónimo de *El Curioso Parlante*, formaron las *Escenas matritenses*, cuya primera serie se tituló *Panorama matritense*, y ésta es la obra que le dio renombre.

En 1841 publicó los *Recuerdos* de un reciente viaje por Francia y Bélgica; pero no fue ésta la primera vez que viajaba por el extranjero. Ya entre 1833 y 1834 había estado en Francia e Inglaterra. Mesonero, uno de los pocos escritores españoles que contaba con medios propios, pudo darse a los viajes sin ser un emigrado político como tantos otros.

Tampoco ocupó cargos políticos importantes; antes bien, su cauto apoliticismo y su independencia económica le apartaron de la agitada y cambiante vida pública de su tiempo. El único cargo que desempeñó fue el que mejor cuadraba quizá con su laboriosa mediocridad concejal del Ayuntamiento de Madrid. Poco después fue elegido académico de la Española. A partir de entonces, sobre todo, se entregó al estudio del teatro español antiguo. Suyos son los volúmenes dedicados en la Biblioteca de Autores Españoles a dramáticos contemporáneos y posteriores a Lope de Vega.

Al final de su vida publicó las *Memorias de un setentón* (1881), autobiografía en que evoca sus recuerdos de la época de Fernando VII. Obra amena, de cuyo anecdotario sacaron generaciones de lectores la más difundida imagen de aquel período histórico.

En la reseña que dedicó al *Panorama matritense*, Larra, después de trazar los antecedentes europeos del género costumbrista y de clasificar los artículos que componen la obra, calificó a Mesonero de «imitador felicísimo de Jouy», el escritor francés que había popularizado el cuadro de costumbres con *L'ermita de la Chaussée d'Antin ou observations sur les moeurs*

*et les usages français au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle (1812-1814).*

Larra tenía razón, pero no del todo. Según Etienne Jouy no había por qué prestar tanta atención a las costumbres orientales, a lo lejano más que a lo próximo, cuando una gran ciudad como París presentaba más variedad de tipos que un país extraño. Mesonero sigue en esto a su precursor francés, y todas sus escenas muestran bien que la villa y corte contiene un repertorio de tipos y situaciones tan curiosos y entretenidos como puedan encontrarse fuera de su ámbito. Pero desde el principio aparece claramente en Mesonero el propósito de rectificar los errores que acerca de España habían divulgado los extranjeros.

Los franceses, los ingleses, alemanes y demás extranjeros, han intentado describir moralmente la España; pero o bien se han creado un país ideal de romanticismo y quijotismo, o bien, desentendiéndose del transcurso del tiempo, la han descrito no como es, sino como pudo ser en tiempo de los Felipes... Y es así como en muchas obras publicadas en el extranjero de algunos años a esta parte [...] se ha presentado a los jóvenes de Madrid enamorando con la guitarra; a las mujeres asesinando por celos a sus amantes; a las señoritas bailando el bolero; al trabajador descansando de no hacer nada.

Estas y otras cosas que añade a continuación fueron las que provocaron, al parecer, la reacción de Mesonero.

Su intención rectificadora, común a otros costumbristas españoles, vino a destruir la imagen de la España romántica. Para los viajeros franceses del siglo, desde Chateaubriand a Gautier, pasando por Mérimée, España era el país romántico por excelencia. En su visión acentuaron principalmente lo que en la vida española se diferenciaba más acusadamente de la de otros países europeos, sobre todo del suyo, lo que en ella había de espontáneo, primitivo o señorial en comparación con la uniformidad, convencionalismo y vulgaridad que la civilización burguesa había impuesto en otras partes.

A los extranjeros que venían, tras la revolución política e industrial, de sociedades más modernas, les llamaba sobre todo la atención el hecho diferencial, lo que separaba al español del mundo europeo, no lo semejante. Pero los españoles de entonces no pretendían fomentar el turismo ni creían que España



fuera diferente. Y si los exranjeros lo decían, aun en son de elogio, se sentían calumniados.

*En général, les espagnols se fâchent lorsqu'on parle d'eux d'une manière poétique; ils se prétendent calomniés par Hugo, par Mérimée et par tous ceux en général qui on écrit sur l'Espagne [...] une de leurs principales prétentions c'est de n'être ni poétiques ni pittoresques<sup>4</sup>.*

Ni poéticos ni pintorescos. La España romántica fue producto francés principalmente, no de los costumbristas españoles, que empezaron operando ya con esta limitación de su campo visual. Pero en Mesonero, además del nacionalismo que le impulsó a reaccionar frente a los dislates de extranjeros mal informados, había una invariable y personal aversión contra todo lo romántico. No es fortuito que la más conocida sátira contra el romanticismo sea suya. Era, en efecto, difícil que aquel apacible rentista y buen observador, desprovisto de imaginación, atento tan sólo a la realidad más inmediata y cotidiana, incapaz de fervor por causa alguna, pudiera admirar una literatura que aspiraba a expresar estados de ánimo fuera de lo normal, o una visión del mundo atractiva precisamente por lo que tenía de extraña, rara y apasionada.

Dentro de estas dos limitaciones, una externa y otra interior, se sitúan los artículos de costumbres de Mesonero. Y por si fuera poco, aún hay otro factor que quizá contribuyó a acortar su vuelo: los artículos de Larra. Cualesquiera que fuesen sus méritos, los de *El Solitario* poco o nada podían inquietarle; pertenecían a un mundo aparte, el andaluz. Pero Larra estaba allí, en el mismo Madrid, y alternando con su sátira política y sus críticas teatrales, trazaba de vez en cuando cuadros como el de «La diligencia» o «La fonda nueva», ante los cuales las mejores escenas de Mesonero no resisten la comparación. Esta fue sin duda la espina que quiso arrancarse sin lograrlo, pues con el tiempo, fallecido ya Larra, vemos a Mesonero, el buen burgués que procuraba estar a bien con todo el mundo,

<sup>4</sup> *Voyage en Espagne*. París, Fasquelle, 1914, pág. 64.

revolverse todavía contra él y cada vez con más dureza, hasta el punto de increparle por haberse suicidado<sup>5</sup>.

Fue Larra quien observó igualmente en la prosa de Mesonero «cierta tinta pálida» que se avenía bien, podemos añadir, con su visión neutra de las cosas, con su falta de atrevimiento y originalidad. Así, por ejemplo, en «La romería de San Isidro», cuadro impecable pero sin chispa ni vibración. Basta compararlo con «La feria de Mairena», su equivalente andaluz, en que *El Solitario*, llevado de su entusiasmo, hasta parece olvidarse de la obsesión casticista. El propio Mesonero, que no olvidó nunca las observaciones de Larra, debió de reconocerlo así; por lo menos en alguna otra ocasión, como en «Las niñas del día», es visible otro estilo, una nueva manera en la presentación de la escena, tratando seguramente de evitar el tono apagado de otras. Lo cierto es que a partir de la segunda serie el estilo de Mesonero adquiere más relieve y variedad. Véase como muestra «El salón de Oriente».

En menor grado que Jouy, Mesonero es un moralista. La lección moral, «la moraleja del cuento» está presente en no pocas escenas. Recordemos «La capa vieja y el baile de candil», o «Antes, ahora y después». Con ello el objeto propio de la estampa costumbrista deja de ser la pincelada de color, la nota pintoresca, para convertirse en un aleccionamiento moral; aleccionamiento que no se desprende tácita y espontáneamente de lo descrito, sino que se presenta de un modo directo por medio de la coletilla moralizante. Ya no se trata, pues, de trazar un cuadro que revele por sí solo las costumbres características de un pueblo, sino de corregirlas, como en la comedia moratiniana.

Mesonero conocía seguramente mejor que nadie la historia de su ciudad natal, y aunque en las escenas su propósito fuese, según declara, reflejar las costumbres contemporáneas, lo cierto es que algunas adquieren mayor interés al completarlas con la visión del pasado. Por escaso valor que tuviese lo histórico en sí mismo, el contraste que ofrecía con el presente justificaba su inclusión en el cuadro costumbrista. La sociedad española que pinta Mesonero estaba en un momento de transición; era, pues,

<sup>5</sup> *Obras*, ed. de Carlos Seco Serrano. Madrid, Atlas, III, 1967, página 218.

una realidad cambiante, y ni él ni muchos de sus lectores podían prescindir de un pasado que conocieron en fecha reciente y estaba desapareciendo con gran rapidez en medio de nuevas transformaciones de la vida española.

En más de una ocasión lo recuerda el propio Mesonero. Al regresar de Francia en 1835, tras una ausencia de casi dos años, señala que «coincidiendo con aquel período los graves acontecimientos acaecidos en nuestro país, la muerte del monarca, la variación del sistema político, la reunión de las Cortes y promulgación del Estatuto Real, la guerra civil, la invasión del cólera morbo y la supresión de las comunidades religiosas, varió completamente el aspecto, carácter y costumbres del pueblo español». Habría que preguntarse hasta qué punto la revolución liberal varió «completamente» el carácter y costumbres del pueblo español; pero basta que Mesonero lo creyera así para advertir de repente una de las diferencias que separan su costumbrismo del de Estébanez. Las escenas madrileñas del uno van efectivamente unidas al tiempo histórico; las escenas andaluzas del otro están fuera del tiempo.

Addison y Jouy, tantas veces mencionados por Mesonero, no fueron, sin embargo, sus únicos modelos en el género que había decidido emprender.

Entre nosotros aunque la pintura festiva de las costumbres había sido hecha, y admirablemente hecha, en los siglos XVI y XVII por tales ingenios como Cervantes, Quevedo, Vélez de Guevara y Fernando de Rojas, sin embargo, ni el *Quijote* y las novelas del primero, ni la *Tragicomedia* del último, ni los *Sueños* de Quevedo, ni el *Diablo Cojuelo* de Guevara, podían para este caso ser otra cosa que admirables *modelos de estilo*, pero *no de forma*, siendo éstas como eran excelentes *novelas*, libros ingeniosos en que se despliega una complicada acción, y aquéllos haber de reducirse a ligeros bosquejos, *cuadros de caballete* para encontrar colocación en la parte amena de un periódico. Sin embargo, el autor no puede menos de reconocer que, si algún aprecio ha merecido en sus *festivos escritos*, lo debe indudablemente a su estudio de aquellos grandes modelos, y que siguiéndoles encantado por la *magia de su estilo* y por la *filosofía de su pensamiento*, se olvidó muy pronto de Addison, Jouy y demás extranjeros, y procuró buscar en los propios *algunos* de los ricos *matices* de su admirable paleta, prefiriendo ser mal imitador de Cervantes y Quevedo a triunfar sobre Etienne Jouy y Balzac.

La adopción del estilo antiguo en el cuadro costumbrista no pudo serle favorable, en primer lugar por la superioridad manifiesta de los antiguos, que por lo demás usaban normal y espontáneamente el lenguaje de su tiempo, mientras que en sus seguidores se convertía en una imitación más o menos feliz, pero en todo caso forzada; un arcaísmo que no estaba a tono con el propósito de reflejar costumbres modernas.

Un ejemplo claro lo tenemos en «Madre Claudia», la proxeneta que habla o quiere hablar como la vieja Celestina de Rojas. El desnivel que existe entre Claudia y su genial predecesora es tan enorme, que nadie podrá ver en la de Mesonero ninguna adición valiosa, a pesar de su vocabulario, a pesar de sus refranes, a pesar de su listeza como tercera, que no es mucha. Y todo ello en el Madrid que conocía el autor. Por lo menos *El Solitario*, al recrear también la figura de Celestina, la había colocado en el pasado, en el tiempo en que vivió. Con Mesonero, en cambio, el arcaísmo resulta más extemporáneo; un ejercicio sobre pie forzado incompatible con un cuadro de costumbres del día, que bueno o malo decía en todo caso ser fiel a la observación directa de la realidad. Madre Claudia, por consiguiente, es una figura tan falsa como la de cualquiera de aquellos viajeros que por su ignorancia indignaban a Mesonero. Mas para su autor era un alarde de casticismo, y el casticismo parecía ingrediente indispensable del costumbrismo español.

#### «LOS ESPAÑOLES PINTADOS POR SÍ MISMOS»

El costumbrismo tuvo numerosos cultivadores a lo largo del período romántico y aún mucho después. No hay publicación periódica de entonces que no incluya artículos de costumbres españolas redactados por muy diversos autores. Pero pocos recopilaron en volumen su producción. Hubo, en cambio, al final de aquella época un libro enteramente costumbrista titulado *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844).

Se trata de una recopilación que contiene noventa y ocho artículos de cincuenta y un autores, no limitados a describir tal o cual aspecto o tipo local, sino que se extiende —ya veremos hasta qué punto— a todos los españoles.

La idea de componer un libro semejante no era original. Entre los antecedentes inmediatos señalados por Margarita Ucelay está la obra francesa que se quiso imitar, *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-1842)<sup>6</sup>.

Como suele ocurrir con publicaciones de esta índole, junto a escritores de gran prestigio como Rivas y Hartzenbusch, que no habían sobresalido precisamente como costumbristas, figuraban otros que tuvieron nombre en su tiempo, como Eugenio de Ochoa, Enrique Gil, Martínez Villergas, Antonio Flores y algunos cuya obra nos es hoy tan desconocida como su vida: Cipriano Arias, Ignacio de Castilla, Bonifacio Gómez, Juan Juárez.

Por su edad diferían también. Mientras Gil y Zárate llegaba a los cincuenta, Antonio Flores apenas pasaba de los veinte. El grupo más numeroso es el de los nacidos poco después de la guerra de la Independencia, particularmente entre 1815 y 1817: Leopoldo Augusto de Cueto, Vicente de la Fuente, García y Tassara, Enrique Gil, Pedro de Madrazo, Martínez Villergas, Eugenio de Ochoa, Rodríguez Rubí, Cayetano Rosell, Zorrilla.

Su filiación política iba del ultramodernismo de Gabino Tejado al progresismo de Fermín Caballero; pero predominan los moderados, que son los que dan el tono conservador a la publicación.

A diferencia de Mesonero y Estébanez, los redactores de *Los españoles pintados por sí mismos* no trazan «escenas» sino que pintan «tipos». No hay, pues, cuadros de la vida local, ferias de Mairena o romerías de San Isidro. Hay en cambio variedad de tipos: el torero, la castañera, el cesante, el cura de misa y olla, el aguador, la cantinera, el calesero, el contrabandista, el ventero, el maragato, la cigarrera, el emigrado, el covachuelista, etc.

Aunque el título de la obra nos haga esperar un desfile de tipos de toda la nación, no sólo madrileños ni andaluces, la verdad es que no es así. Como ya mostró Margarita Ucelay, la galería de españoles que se nos ofrece es muy incompleta

<sup>6</sup> Margarita Ucelay Da Cal: *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844). Estudio de un género costumbrista. El Colegio de México, 1951.

geográfica y socialmente. Cataluña, Valencia, Aragón, las Vascongadas y Navarra están ausentes. ¿Quizá por haber sido teatro de la reciente guerra civil? El voluntario carlista no era tipo menos digno de pintura literaria que el guerrillero. Con pocas excepciones, los tipos descritos son propios de Madrid. Así se explica que en alguna otra parte trataran de corregir esta deficiencia publicando obras como *Los valencianos pintados por sí mismos*.

Aun dentro del ámbito madrileño se notan otras lagunas. No hay ningún tipo perteneciente a la aristocracia. Un grande de España, con no pocos títulos nobiliarios y cubriéndose ante el rey al modo oriental, no era cosa de todos los días, ni tenía equivalente extranjero; mas no parece incluido en esta colección. Tampoco la alta burguesía. Nos encontramos con un «Agente de Bolsa», pero no vemos a ningún banquero. También faltan las jerarquías de la Iglesia; se hace desfilar a un «clérigo de misa y olla» y hasta a un «canónigo», pero de ahí no se pasa. Lo mismo ocurre con el Ejército; ningún general acompaña a «la viuda del militar», única figura castrense, y sólo a medias. Por una u otra razón, resulta que en un cuadro que aspiraba a ser nacional faltan los más destacados representantes de los poderes que dominaban el Estado: Ejército, Iglesia, aristocracia y alta burguesía.

De política no se habla abiertamente, excepto en un artículo sobre «El patriota», donde se ataca duramente a los liberales. «La monja», de Vicente de la Fuente, no está tratada como tipo. Se hace su historia desde los orígenes del cristianismo y la Edad Media para acabar lamentando sus muchos padecimientos a partir de 1834, por culpa de los gobiernos progresistas y la desamortización, que el autor censura. Sin llegar a esto, el tono general de *Los españoles pintados por sí mismos* es conservador, como lo era la mayor parte de sus colaboradores. Las circunstancias, iniciada ya la reacción «moderada», tampoco eran propicias para exaltaciones liberales.

Los escritores costumbristas querían trazar cuadros de la realidad española presente, pero buscando en muchos casos aspectos que estaban en vías de desaparición. Más que lo nuevo, era lo viejo lo que se complacían en describir, como reliquia del pasado, digna por ello de estimación frente a los cambios modernos, o por creerla española en sus orígenes: «Esta gente

—dice Enrique Gil en «El maragato»— son una reliquia de otros tiempos, que se conserva sin lesión notable, a pesar de los embates del tiempo y de la civilización.» El pastor trashumante es «uno de los destellos más vivos de originalidad que brotan de este suelo poético y pintoresco», afirma el mismo autor, uno de los pocos que vio con nostalgia romántica ciertos tipos de la España rural.

Mas como observó Fermín Caballero, buen número de los seleccionados en la obra nada tienen de exclusivamente nacionales, ni nadie pondrá en duda el españolismo del torero, el aguador, la maja o el guerrillero, nadie tampoco podrá considerar privativos de la vida española a la coqueta, el estudiante, el médico, el poeta, la actriz o el diplomático.

La visión pintoresca que tuvieron de España los extranjeros sigue suscitando, como en Mesonero, la protesta o la burla de algunos colaboradores de *Los españoles pintados por sí mismos*, y con parecida ambivalencia. Los que se indignaron con el *Viaje* de Gautier se sentían también atraídos por el pintoresquismo español; por eso no faltan los tipos del contrabandista y de la cigarrera.

En la composición y estilo hay la variedad que cabía esperar de escritores tan diferentes. En algunos artículos, junto a la parte descriptiva, predomina la narración; en otros, el diálogo. Uno de los mejores costumbristas de la nueva generación, Antonio Flores, logra con breve acción dramática dar vida al cuadro que va trazando. El duque de Rivas, más que pintar, escribe una narración en «El ventero». Otros se extienden en los antecedentes históricos del tipo que retratan.

Entre las diferencias que separan a estos costumbristas de los iniciadores del género años antes hay una de no poca importancia. Los de ahora tienen una visión de los españoles mucho más crítica que la de *El Solitario* y *El Curioso Parlante*. De las ventas y los venteros de que habla Rivas no se puede decir cosa buena. Ni en la caracterización de la cigarrera o de la gitana ponen sus autores el entusiasmo que vimos en las escenas de Estébanez. Con pocas excepciones, los tipos populares, o de las «clases ínfimas», no están vistos con gran simpatía; en vez de embellecerlos, se tiende a afearlos. El mayoral de diligencias por su brutalidad en el trato con los viajeros, pertenece más bien al reino animal que a la huma-

nidad racional. Ciertamente que *Los españoles pintados por sí mismos* era al fin y al cabo obra de encargo y no siempre podía impulsar a sus autores en la descripción de un tipo determinado la benévola curiosidad de Mesonero o la exaltada admiración de Estébanez.

Se ha dicho que con *Los españoles pintados por sí mismos* culmina el género costumbrista. Lo más que puede decirse es que la creciente difusión del artículo de costumbres a lo largo del período romántico se hace más visible en su variedad al presentarse ahora en forma de libro colectivo; pero sin que este cambio signifique culminación o superación de su calidad literaria. Si comparamos la mayoría de estos cuadros con los que trazaron Estébanez, Mesonero y no digamos Larra, bien puede verse que son inferiores.

Importante novedad de *Los españoles pintados por sí mismos* fue que el texto iba acompañado de ilustraciones —lo que sólo ocurría con algunos artículos publicados en revistas—; además de viñetas, traía el dibujo del tipo correspondiente grabado en madera. Entre los dibujantes figuró Alenza; entre los grabadores, Ortega. Y ha podido afirmarse que las láminas de la primera edición, la de Boix, son «en muchos casos superiores en mérito al texto que ilustran»<sup>7</sup>. No hay, pues, que sorprenderse cuando en una ocasión el autor de un artículo, en vez de describir el aspecto externo de su personaje, pide al lector que vea el grabado adjunto. Verdadera sustitución de la palabra por la representación gráfica, que destruía el cuadro literario costumbrista.

<sup>7</sup> M. Ucelay: *ob. cit.*, pág. 121.



## LARRA

### LA CONCIENCIA SOCIAL DEL ESCRITOR

EN FEBRERO de 1828 empezó a publicarse en Madrid un minúsculo periódico titulado *El Duende Satírico del Día*. Su redactor único era Mariano José de Larra, escritor novel que aún no había cumplido los diecinueve años de edad.

Hijo de un médico que hubo de expatriarse con su familia en 1813 por afrancesado, Larra cursó primeras letras, durante cuatro años, en Francia. Esta educación elemental dejó sin duda huella en su precoz formación literaria al permitirle proseguir después con más facilidad que a otros la lectura de autores franceses, que no faltarían seguramente en la biblioteca del padre, hombre estudioso. En ningún otro escritor español contemporáneo son tan frecuentes las citas de clásicos franceses, ni la presencia de éstos tan evidente en su estilo.

Al regresar a España en 1817 con los padres, continuó sus estudios en Madrid, primero con los Escolapios, luego en el Imperial de los jesuitas.

No se sabe si en 1824, al ingresar en la Universidad de Valladolid, inició los estudios de Leyes o los de Medicina; lo que sí sabemos es que no los terminó y que Larra no llegó a poseer título académico alguno. Imposible achacarlo a incapacidad intelectual, pues si en su tiempo y generación hubo una inteligencia despierta, sin duda fue la suya.

Pero su vocación era otra, y pronto se manifestó en circunstancias bien poco favorables. En la España de Calomarde apenas se publicaban periódicos, excepto los oficiales, y había, en cambio, una censura opresiva. No puede menos de sorpren-

der que ése fuera el momento escogido por Larra para iniciar su producción literaria precisamente como prosista satírico.

El primer número de *El Duende Satírico del Día* es del 26 de febrero de 1828; el último, del 31 de diciembre del mismo año. Contiene ocho artículos de muy diverso tema y extensión. Los epígrafes y citas que allí figuran pertenecen a grandes satíricos del pasado: Horacio y Boileau, principalmente; Quevedo. El estilo no es aún ciertamente el posterior de Larra; carece de la ligereza verbal y de concepto que había de caracterizarle, de la ironía que lo hace único en la literatura periodística de su tiempo.

En la descripción se buscaría inútilmente la nota pintoresca costumbrista. En «El café» falta el ambiente. Lo que a Larra le interesa son las personas que allí concurren, y más que su aspecto físico, sus palabras, sus incoherentes opiniones, divertidas por lo que tienen de absurdas; pues el satírico no ve en cuanto le rodea sino un mundo de gentes poco racionales.

Alguno de los artículos, el de los toros, es narrativo e histórico; en otros predomina el diálogo. La mordacidad del autor se concentra en la crítica literaria, a propósito de un melodrama francés, y particularmente en el minucioso y despiadado análisis del *Correo Literario y Mercantil*. Que un desconocido como Larra atacara de aquel modo al *Correo*, único periódico literario autorizado oficialmente en Madrid, cuyo principal redactor, José María Carnerero, era persona influyente, demuestra su juvenil atrevimiento. No es extraño que la sátira ocasionara un incidente personal, y es lo más probable que a ello se debiera la suspensión del *Duende*<sup>1</sup>.

A mediados de 1829 Larra contrajo matrimonio con Pepita Wettoret, joven de la clase media como él. Sin que pueda atribuírsele valor autobiográfico, su artículo «El casarse pronto y mal» (1832) coincide al menos en el título con lo que fue la vida matrimonial del autor, que acabó por separarse de la mujer. Definitivamente, cuando supo que Pepita había dado cuenta al marido de su amante, Dolores Armijo, de una cita

<sup>1</sup> F. Courtney Tarr: «Larra's *Duende satírico del Día*», *Modern Philology*, XXVI, 1928, págs. 31-45.

de ésta con Larra, en la que efectivamente fueron sorprendidos<sup>2</sup>.

Del año de su casamiento y del siguiente no quedan más huellas literarias en la obra de Larra que unas cuantas y mediocres composiciones poéticas de circunstancias. Ejemplo, el soneto al feliz nacimiento de la Serenísimas Señora Infanta Doña María Isabel Luisa.

Pero en 1831 se representó su comedia *No más mostrador*, adaptación muy libre de una pieza francesa, cuyo buen éxito le abrió uno de los pocos caminos lucrativos que existían para el hombre de letras. Y al teatro fue dando desde entonces, bajo el pseudónimo de *Ramón Arriala*, varias obras, en su mayor parte traducidas del francés, sobre todo del fecundo vovdevilista Scribe, el gran proveedor del teatro cómico español —*Felipe, Julia, Siempre, Las desdichas de un amante dichoso, Tu amor o la muerte*—, sin que faltara la traducción de un melodrama de Victor Ducange, otro favorito del público español, al que había ridiculizado en el *Duende* —*Roberto Dillon, o el católico de Irlanda*—. Y hasta compuso la letra de una ópera bufa, *El rapto*, música del maestro Genovés. (Treinta años más tarde veremos a Bécquer escribiendo zarzuelas.)

Su actividad teatral no se limitó a la traducción. El 24 de septiembre de 1834 estrenaba en el teatro del Príncipe un drama histórico en verso titulado *Macías*, su obra más ambiciosa y lograda en el género, dramatización a su vez de una novela histórica publicada pocos meses antes, *El doncel de don Enrique el Doliente*. Esta narración se centra en la figura legendaria de Macías, trovador del siglo xv, que aquí aparece enamorado apasionadamente de Elvira, mujer de Fernán Pérez, criado de otro personaje histórico, don Enrique de Villena, gran señor dado a las letras y con fama de nigromante, desmentida en la novela. Don Enrique ambiciona ser maestro de la Orden de Calatrava, pero no pudiendo ser elegido por estar casado, hace desaparecer misteriosamente a su mujer, doña María de Albornoz. Elvira, que era una de sus damas, acaba por acusar públicamente a don Enrique ante toda la Corte. El rey decide que combatan en juicio de Dios el acusado y un caballero que

<sup>2</sup> Carlos Montilla: «A los 120 años de la muerte de Larra», *Insula*, núm. 123, 15 de febrero de 1957.

salga en defensa de Elvira. Este no puede ser otro que Macías, a quien don Enrique teme, por lo que dispone que sus esbirros lo sorprendan una noche y lo lleven preso al castillo de Arjonilla. Cuando uno de los criados de Macías penetra en el castio para libertarle, allí encuentra también encerrada a doña María de Albornoz, que logra escapar. No así Macías, que muere perseguido por Fernán Pérez, el celoso marido de Elvira, que injustamente la cree culpable; pero Elvira, sometida a tantos temores y a tantas luchas consigo misma entre su honor y su amor a Macías, acaba perdiendo el juicio.

Aun sin concederle excesiva importancia, Larra cuidó el fondo histórico de la novela más que otros coetáneos. La ceremonia de armar caballero a Fernán Pérez se describe sin omitir detalle, según los usos del tiempo. Así como el duelo caballeresco que ha de decidir la suerte de Elvira. Junto a la reconstrucción histórica tenemos la fantástica leyenda del rey moro que hizo construir el castillo de Arjonilla para tormento de las mujeres que le amaban, y cuyos ecos aún atemorizan a las gentes del lugar.

No faltan en la obra aventuras extraordinarias, como el rapto de doña María de Albornoz, ni el lector deja de sentir la expectación de otras. Pero abunda más el diálogo; muy intelectual el que mantienen el sutil judío Abenzarsal y el ambicioso don Enrique; muy apasionados los de Macías y Elvira, ésta firme o vacilante como dama enamorada pero virtuosa, aquél llegando a la vehemencia frenética en sus arrebatos pasionales. Mas al trovador Macías, caballero cumplido en la guerra, lo vemos igualmente dando una serenata nocturna o, ya encerrado en la prisión, pulsando su laúd y cantando sus propios versos para distraerse.

Ni en esta ocasión podía Larra dejar de ser quien era, y más de una vez reaparece en la novela la ironía del satírico. Así, por ejemplo, al describir una mísera posada.

La llama del hogar, oscilante y tan indecisa como un gobierno del justo medio, alumbraba a relámpagos los barbados rostros de unos cuantos arrieros y trajineros.

La diversidad de episodios e incidentes, las digresiones, no menos que su estilo desigual, perjudican indudablemente a la

unidad de la obra. Hay, sin embargo, en *El doncel de don Enrique el Doliente* cualidades que no son frecuentes en las novelas históricas de la época. En la caracterización de los personajes Larra sabe matizar —no en vano fue lector asiduo del *Quijote*—, y en vez de tipos de una pieza nos da una imagen más compleja y flexible de la naturaleza humana. Don Enrique de Villena no es un malvado desde el principio hasta el fin; Abenzarsal podrá ser repelente por su codicia y doblez, pero no es un zote, y Larra le hace hablar apropiadamente cuando expone su desolador concepto de los hombres.

Dejemos [dice] en buen hora a los hombres, viles gusanos de la tierra, imaginarse en su vanidad seres privilegiados de la creación; dejémosles creer orgullosos que para dar vueltas alrededor de su mundo miserable ha lanzado al vacío el Hacedor millones de mundos mayores; dejémosles pensar que son algo y que valen algo; dejémosles, en fin, dar una incomprensible importancia a sus acciones míseras, al que llaman su honor, a su supuesta ciencia, a sus ridículas pasiones, al ruido que hace la boca, que llaman aullido en el lobo, y en sí mismos conversación.

En *Macías*, drama histórico en cuatro actos y en verso, Fernán Pérez de Vadillo, escudero de don Enrique de Villena, apremia a Nuño Hernández, padre de Elvira, para cumplir la promesa de darle a su hija en matrimonio por haber transcurrido el plazo de un año en espera del regreso de Macías, amante de Elvira. Aunque ella se resiste, acaba por ceder, más que nada por creer cierto el falso rumor de haberse casado Macías; al cabo se celebra su unión con Fernán Pérez. Macías, sin embargo, reaparece el día fijado, pero tarde, cuando ha terminado la ceremonia nupcial. Elvira cae desmayada y Macías amenaza de muerte a su rival y enemigo. El mismo día Macías logra introducirse en la habitación de Elvira y le propone en nombre del amor huir con él; no ha de faltarles un albergue en el mundo.

Los amantes son solos los esposos.  
 Su lazo es el amor: ¿cuál hay más santo?  
 Su templo, el universo: donde quiera  
 El Dios los oye que los ha juntado.

Mas ella le rechaza pensando que el deshonor no podrá hacerla nunca dichosa. La resistencia de Elvira exaspera a Macías, y en vez de huir cuando llegan Fernán Pérez, don Enrique y otros caballeros, desafía a Fernán y hasta desacata a Villena, su señor, por lo que éste ordena su prisión. Elvira pide a su marido que la deje entrar en un convento, decidida como está a no ser suya. En su desesperación Fernán Pérez proyecta entonces matar en la prisión a Macías. Sabedora de ello, Elvira se despoja de todas sus joyas para sobornar a los carceleros y salvar a Macías. Consigue entrar en la prisión y persuadir a Macías para que se salve huyendo, pero entretanto llegan Fernán Pérez y sus hombres; Macías se precipita para combatir con ellos y es herido de muerte. Fernán, viendo allí también a su esposa, la amenaza; pero Elvira se quita la vida con una daga. Trágico fin de los enamorados previsto en uno de los versos del drama:

¡Ay de quien al mundo para amor nació!

En las «Dos palabras» que preceden al texto impreso de la obra, Larra afirma que sería muy difícil clasificar su composición dramática por no ser comedia antigua española, ni seguir las reglas del género clásico, ni tragedia, ni melodrama. ¿Es un drama romántico? También lo duda. El autor no se propuso

sino pintar a Macías como imaginé que pudo o debió ser, desarrollar los sentimientos que experimentaría en el frenesí de su loca pasión y retratar a un hombre, ése fue el objeto de mi drama. Quien busque en él el sello de una escuela, quien le invente un nombre para clasificarlo, se equivocará.

Quien se equivocaba era Larra, puesto que cualquier otro autor podía haber dicho lo mismo de cualquier obra suya en cuanto a su motivación con independencia de determinados principios teóricos. Para mostrar luego en su realización no sólo su sello personal, sino la afinidad con otros autores de su tiempo. Esta y otras protestas, no infrecuentes en la época romántica, como si los escritores tuvieran vergüenza de pasar por lo que eran, en el fondo no quería decir otra cosa sino que el autor había escrito su obra espontánea e independientemente en vez de seguir la moda dominante.

Con anterioridad a *Macías* Larra escribió otro drama histórico, *El conde Fernán González y la exención de Castilla*, nunca representado ni impreso en vida suya, que dejó entre sus papeles al morir. A todas luces se trata de una obra de principiante de muy escaso mérito, dominada por una figura de mujer implacable en sus odios.

Aunque continuara escribiendo para el teatro, Larra, tras una interrupción de tres años, volvió al periodismo, que ya no habría de abandonar hasta el final de su corta vida. El 17 de agosto de 1832 inició la publicación de *El Pobrecito Hablador*, periódico que había de durar hasta el 23 de marzo de 1833, del que fue redactor único bajo el pseudónimo de *Juan Pérez de Munguía*.

*El Pobrecito Hablador* es la obra que dio fama a Larra. Sus páginas contienen varios de sus más conocidos artículos: las Cartas del Bachiller a Andrés y de Andrés al Bachiller, «El castellano viejo», «Vuelva usted mañana», «El mundo todo es máscaras».

Lo que algunos críticos habían apuntado antes, lo ha mostrado Alan S. Trueblood con precisión. «El castellano viejo», de Larra, tiene por modelo la Sátira III de Boileau, que es a su vez una imitación de Horacio<sup>3</sup>. Varios son los detalles de la sátira que perduran en el artículo: el convite a comer y la repugnancia del invitado a aceptar, las personas que iban a amenizar la comida y no acuden, la estrechez de la mesa, la comida engorrosa, la depredación final del invitado al escapar. Pero el lector nota inmediatamente que en el artículo de Larra hay un movimiento y una vida que faltan por completo en la sátira de Boileau. En ésta, como en otras composiciones clásicas semejantes, todo parece estático; un conjunto, un cuadro cuyos personajes están quietos como esperando el momento del retrato. A lo sumo una sonrisa irónica y despectiva por parte del invitado y unos criados que entran a servir con la ceremoniosa lentitud de una procesión. En la comida del castellano viejo, presentada como está con todos sus incidentes cómicos, hay movilidad y gracia ausentes en la otra.

<sup>3</sup> «El castellano viejo y la Sátira III de Boileau», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, págs. 529-538.

Por otra parte, el invitado es en Boileau una figura hierática, a cuyo cargo corre el comentario despectivo de cuanto allí ocurre, pero que no se mezcla con los demás; es un simple espectador. Larra, por el contrario, está presente en todo momento, desde el encuentro con don Braulio en la calle hasta el final. Le hacen quitar el frac para que coma a sus anchas, una torpe criada vierte la salsa de un plato sobre su impecable camisa, es víctima de las aceitunas lanzadas por un turbulento niño, le piden que improvise versos y no tiene más remedio que recitar disparates.

En Boileau todo queda reducido en el fondo a lo siguiente: al mal gusto culinario de aquellos señores del campo, apartados del refinamiento de la Corte, corresponde el mal gusto literario que manifiestan en su conversación. Se trata, pues, de una sátira contra los que carecen del gusto, culinario y literario, que sólo la mejor sociedad puede dar. También hay en Larra más de una digresión y una deprecación final sobre el escaso gusto y el ningún refinamiento de su anfitrión; pero su sátira es mucho más amplia y tiene una finalidad inexistente en la del escritor francés. Don Braulio, funcionario no mal remunerado y poseedor de algunos bienes de fortuna, es el representante de la clase social a que pertenece, la clase media española. No obstante lo cual, sus costumbres, su educación no corresponden a lo que cabría esperar de su posición social y económica. Su caso no es único; por eso el artículo no se titula, como deseaba *Azorín* en su ancianidad, «Un castellano viejo», sino «El castellano viejo», con lo que la dimensión nacional de la sátira queda fuera de duda. Como es evidente, también un rasgo esencial que diferencia al español de otros satíricos europeos del período romántico (Byron, Heine): su preocupación patriótica. Larra tiene la mirada puesta en la «regeneración» de España.

Tras «El castellano viejo» apareció en *El Pobrecito Habla-dor* otra sátira de costumbres españolas titulada «Vuelva usted mañana», caricatura literaria de la burocracia, principalmente. Que Larra no anduvo desacertado en el cuadro que presenta lo demuestra el hecho de que no pocos de sus rasgos han continuado siendo válidos por largo tiempo. Basta recordar lo que le sucedió a Baroja cuando se puso a buscar datos oficiales sobre Aviraneta. Pero si a Larra le resulta fácil la burla es



porque procede por contraste, contraponiendo al acelerado ritmo de vida que la burguesía había impuesto en los países de la revolución industrial, la pereza, la falta de actividad de una sociedad como la española, muy alejada todavía del afán capitalista. Pues el capitalismo burgués había descubierto que el tiempo era realmente dinero, y que la rapidez en la manufactura y el comercio era esencial para la obtención de mayores beneficios, cuando en vez de los antiguos monopolios del Estado operaban empresas que competían entre sí. Cualquiera de las descripciones que conocemos del París de esta época o del Londres de pocos años antes, dan idea del cambio que se había producido hasta en el tráfico callejero, que aturdió por su apresuramiento a los viajeros y emigrados políticos españoles de entonces.

Se comprende que el expeditivo Mr. Sans-Délai no encuentre más que dilaciones en sus proyectos —vuelva usted mañana— al enfrentarse con gentes no habituadas a la prisa y con funcionarios tan indiferentes como presuntuosos en el desempeño de su cargo, y que lo que esperaba resolver en unos días se alargara meses enteros sin resultado alguno.

No falta tampoco, en pasajes que nada tienen de burlescos, la referencia a la suspicacia nacionalista, que sólo veía en el extranjero al explotador. Larra hace ver, en cambio, las ventajas que ha producido en otros países.

A los extranjeros de todo el mundo que ha llamado la Rusia ha debido el llegar a ser una de las primeras naciones en muchísimo menos tiempo que el que han tardado otras en llegar a ser las últimas; a los extranjeros han debido los Estados Unidos...

Una vez más la sátira está al servicio de la preocupación patriótica de Larra, favorable siempre al adelantamiento material, no menos que al intelectual de su país.

Muchos otros artículos satíricos y de costumbres siguieron a éstos, mas ya no en publicaciones del propio Larra, sino en varios periódicos de Madrid. Desde fines de 1832 en la *Revista Española*, donde popularizó un nuevo pseudónimo, *Figaro*; a partir de octubre de 1834 en *El Observador*; luego en la *Revista-Mensajero* y *El Español*, entre otros menos importantes.

La nota satírica predomina en la mayoría. «Don Timoteo o el literato», retrato del santón literario que adquiere renombre sin merecimiento alguno; «En este país», contra el extranjerizante que por presunción desdeña al propio país; «Entre qué gente estamos», que viene a ser como el complemento de «Vuelva usted mañana»; «Una primera representación», fracaso teatral de un autor novel, que hace recordar *La comedia nueva*, de Moratín; «La vida en Madrid» o el vacío de la ociosidad en que vive un señorito madrileño, etc. En otros alterna con la descripción costumbrista: «La fonda nueva», sobre la monótona existencia de la clase media, cuyas diversiones, fuera de los toros y su poquito de teatro, se reducen a las expansiones del santo, la boda, el nacimiento y el empleo, y a comer de fonda de cuando en cuando. En pocas ocasiones el cuadro de costumbres es lo que destaca en primer término, como en «La diligencia» y, sobre todo, en «Los calaveras». Pero el costumbrismo de Larra poco tiene que ver con el de Estébanez y el de Mesonero, pues no busca simplemente lo pintoresco en sus descripciones. Por otra parte es adverso al purismo, que considera anacrónico en el tratamiento de la realidad del presente. Ni los circunloquios del escritor andaluz, ni el minucioso detallismo del madrileño; su eficacia expresiva proviene de su visión penetrante y de su estilo ceñido, nervioso. Muchas son las páginas que podrían citarse como muestra de su personal estilo. Quizá baste la siguiente, tomada de «Los calaveras»:

El calavera silvestre es hombre de la plebe, sin educación ninguna y sin modales; es el capataz del barrio, tiene honores de jaque, habla andaluz; su conversación va salpicada de chistes; enciende un cigarro en otro, escupe por el colmillo; convida siempre y nadie paga donde está él; es chulo nato: dos cosas son indispensables a su existencia, la querida, que es manola, condición *sine qua non*, y la navaja, que es grande; por un quítame allá esas pajas le da honrosa sepultura en un cuerpo humano. Sus manos siempre están ocupadas: o empaqueta el cigarro, o saca la navaja, o tercia la capa, o se cala el chapeo, o se aprieta la faja, o vibra el garrote: siempre está haciendo algo. Se le conoce a larga distancia, y es bueno dejarle pasar como al jabalí. ¡Ay del que mire a su Dulcinea! ¡Ay del que la tropiece! Si es hombre de levita, sobre todo, si es señorito delicado, más le valiera no haber nacido. Con esa especie está a matar, y la mayor parte de sus calaveradas recaen sobre ella; se parece por asustar a uno, por desplumar a otro. El calavera silvestre es el gato del

lechuguino: así es que éste le ve con terror; de quimera en quimera, de *qué se me da a mí en qué se me da a mí* para en la cárcel, a veces en presidio; pero esto último es raro: se diferencia esencialmente del ladrón en su condición generosa: da y no recibe; puede ser homicida, nunca asesino. Este calavera es esencialmente español.

En los periódicos de que fue redactor, Larra tuvo a su cargo la sección de teatros —incluyendo la ópera— y la crítica literaria. Entre los artículos teatrales hay muchos de carácter satírico. La abundancia de productos dramáticos de ínfima calidad durante los años que ejerció el oficio, le dio pie para renunciar a toda crítica seria y lucir sus cualidades de escritor cómico. No merecían otro tratamiento piezas como *Las fronteras de Saboya* o *el marido de tres mujeres*, y hay que agradecerse, pues si tal engendro nos parece hoy divertido, a la breve reseña de Larra se debe.

En conclusión [termina diciendo], *Las fronteras de Saboya*, o no debían haberse traducido, o debían haberse traducido bien, o debían haberse silbado. Desgraciadamente, ni se han silbado, ni se han dejado de traducir, ni se han traducido bien. Siempre se deduce de la comedia una importante verdad, a saber: que en las fronteras de Saboya no se debe ser especiero, porque allí siempre hay un marido a quien quieren prender, y que le hurta a uno el pasaporte, de resultas de lo cual queda uno casado con tres mujeres, escarmiento el más atroz que puede ofrecer una comedia, puesto que aun el hallarse casado con una sería castigo muy suficiente para la imprudencia de ser especiero. Todo lo cual no sucede en ninguna otra frontera del mundo.

A pesar de sus lagunas, los artículos de Larra ofrecen el mejor panorama de la vida teatral de Madrid en su tiempo. Y él fue sin duda quien supo valorar más acertadamente las obras cuyo estreno reseñó.

Además de la obra dramática, que es naturalmente lo principal, Larra examina la presentación —decorados, propiedad en la indumentaria—, la actuación de los actores, la reacción del público y hasta la parte que pudo corresponder a las empresas.

Lo que Larra nos dice de los actores no da idea muy favorable de sus aptitudes. Ya en el artículo «Yo quiero ser cómico» satirizó la supina ignorancia de un presunto actor. Y es bien sabido por otros testimonios menos incisivos que el suyo, que la mediocridad imperaba en la escena española. Con muy pocas y notables excepciones —Carlos Latorre, Julián Romea,

Concepción Rodríguez, Matilde Díez— el actor de la época, nada estudioso, poco refinado y flexible, tan vanidoso como ignorante, se prestaba a toda suerte de críticas; y la verdad es que Larra no les ahorró ninguna.

Algunos no sabían ni vestirse. Otras veces no entendían su papel, o no sabían declamar, o levantaban la voz dirigiéndose al público para que les aplaudiera el chiste. Hasta alguna obra, como el *Pelayo* de Quintana, que desde principios de siglo había triunfado en la escena, la hizo fracasar un mal actor.

Por lo que respecta al público, el lector tendrá ocasión de ver más adelante, al tratar del teatro romántico, lo que dijeron el propio Larra a propósito de *Las bodas de Fígaro*, de Beaumarchais, y Enrique Gil con motivo del estreno del *Macbeth* de Shakespeare. Uno y otro crítico atribuyeron al público el estrepitoso fracaso de aquellas dos obras maestras.

Esta es la primera vez que *Pelayo* ha oído semejantes demostraciones de desaprobación en las tablas españolas: ni el patriotismo acendrado, ni los grandes recuerdos nacionales, ni sus hermosos versos y situaciones, en fin, han sido parte para salvar de la borrasca al actor protagonista. Pelayo, que supo sobrevivir a la ruina de España; Pelayo, a quien no pudo rendir la invasión árabe; Pelayo ha venido a sucumbir bajo los esfuerzos del señor Puchol.

En cuanto a lo esencial, esto es, la crítica de la obra dramática, pocos mostraron, en un momento en que aún se debatían confusamente en España los principios del clasicismo y del romanticismo, criterio tan amplio como el de Larra. No porque estuviera profesionalmente obligado a juzgar con un mínimo de imparcialidad obras muy dispares, ni por ser un ecléctico. Su formación clasicista no le impidió admirar la nueva literatura dramática, y él fue quien sancionó sin reserva alguna, con entusiasmo, el buen éxito de *La conjuración de Venecia*, de *El trovador*, de *Los amantes de Teruel*. Desde luego no creía en las reglas tradicionales; creía, en cambio, en la libertad literaria, no menos que en la política, y en esto sí que pensaba como los románticos.

«Nosotros admitimos los géneros todos y todas las escuelas», dice al reseñar en octubre de 1836 el drama de Dumas *Margarita de Borgoña (La tour de Nesle)*. Y sale en defensa del teatro romántico apoyándose en dos «verdades»:

Primera, que la literatura no puede ser nunca sino la expresión de la época; volvamos la vista a la época, y abracemos la historia de Europa de cuarenta años a esta parte. ¿Ha sido el género romántico y sangriento el que ha hecho las revoluciones, o las revoluciones las que han traído el género romántico y sangriento? Que españoles nos digan en el día que los horrores, que la sangre no está en la naturaleza [se vivía en plena guerra civil], que nos añadan que el teatro nos puede desmoralizar, eso causa risa; pero aquella risa homérica, aquella risa interminable de los dioses de la *Iliada*. Segunda verdad. Que el hombre no es animal de escarmiento, y, por tanto, que el teatro tiene poquísima influencia en la moral pública; no sólo en la forma, sino que sigue él paso a paso su impulso; [...] decir que el teatro forma la moral pública, y no ésta el teatro, es invertir las cosas, es entenderlas del revés [...] Cuando nos enseñen una persona que se haya vuelto sana de resultas de una comedia de Moratín, nosotros enseñaremos un hombre que haya dejado de ser asesino por haber asistido a un drama romántico. ¿Pervierte la moral pública representar a un particular que asesina llevado de una pasión en un drama, y no pervierte la moral pública un rey asesinando a su hermano en una tragedia?

No concuerda bien esta segunda verdad con su extensa crítica, pocos meses antes, del *Antony* de Dumas. Pues aun considerando esta obra como un insultante sofisma que pretende hacer triunfar la naturaleza sobre la sociedad, Larra decía necesitar de todas sus armas para combatir a tan formidable enemigo. Con lo que admitía, si no lo probara el examen que hace del drama, el influjo de la literatura en la moral pública.

Con toda su brevedad, la mejor y más completa exposición de sus ideas literarias se encuentra en el artículo «Literatura», publicado en *El Español* a principios de 1836. Partiendo del principio de que «la literatura es la expresión, el termómetro verdadero de la civilización de un pueblo», Larra indica sumariamente las principales características de la española en el pasado. Y lo primero que advierte —mostrando singulares coincidencias con Blanco White, cuyos escritos desconocía seguramente— es que la ausencia de la Reforma en el siglo xvi y del nuevo espíritu filosófico que comenzaba a despuntar en el horizonte europeo, más la tiranía religiosa y política, dieron a la literatura española un carácter particular. No hubo una literatura de pensamiento; el mismo Siglo de Oro ofrece cortísimo número de escritores «razonados» fuera de los teólogos

y tratadistas morales. Ni siquiera la historia, que contó con escritores sobresalientes; Mariana y Solís «trataron más bien de lucir su claro ingenio en estilo florido que de desentrañar los móviles de los hechos que se veían llamados a referir». En cambio, «la novela, hija toda de la imaginación, se vio mejor representada entre nosotros, y en una época en que no era sospechado siquiera el género en el resto de Europa». Varios escritores excelentes, y sobre todos ellos Cervantes, bastarían a adjudicarnos la palma. Decaída la novela, la literatura se refugió en el teatro.

Tras larga discontinuidad, no fue luego fácil reanudar la marcha.

A fines, pues, del siglo pasado apareció en España una juventud menos apática y más estudiosa que la de las anteriores generaciones; pero juventud que al volver los ojos atrás para buscar modelos y maestros en sus antecesores, no vio sino una inmensa laguna; desesperando entonces de unir el cabo interrumpido, y de continuar un movimiento paralizado dos siglos antes, creyó no poder hacer cosa mejor que saltar el vacío en vez de llenarlo, y agregarse al movimiento del pueblo vecino, adoptando sus ideas tales cuales las encontraba. Viose entonces un fenómeno raro en la marcha de las naciones: entonces nos hallamos en el término de la jornada sin haberla andado.

Quienes restauraron la literatura, introduciendo el gusto francés y su espíritu filosófico, fueron imitadores. Pero

queriendo con todo creerse independientes, quisieron salvar de nuestro antiguo naufragio la expresión; es decir, que al adoptar las ideas francesas del siglo XVIII, quisieron representarlas con nuestra lengua del siglo XVI. Una vez puros, se creyeron originales.

¿Y en la actualidad? Muchos años han pasado, dice Larra, sin saber si tendríamos al fin «una literatura nuestra», o seguiríamos siendo «una postdata rezagada de la clásica literatura francesa del siglo pasado». En espera de una literatura nueva, expresión de la sociedad nueva que hoy forman los españoles, la divisa de la época no puede ser otra que la de libertad. «Libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia.»

Larra no reconoce magisterio literario en ningún país, menos en ningún hombre, menos en ninguna época, porque «el



gusto es relativo», dice oponiéndose a las reglas «eternas e infalibles del gusto» que mantenían los clasicistas. No le bastará, como al clásico, abrir en su librería a Horacio y a Boileau y despreciar a Lope o a Shakespeare, ni seguir, como el romántico, las banderas de Víctor Hugo y encerrar las reglas con Molière y Moratín.

El artículo termina trazando como un programa de lo que a su juicio había de ser —y no fue— en su tiempo la literatura española:

Rehusamos, pues, lo que se llama en el día literatura entre nosotros; no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias; que concede todo a la expresión y nada a la idea, sino una literatura hija de la experiencia y de la historia y faro, por tanto, del porvenir, estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda; enseñando verdades a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre no como debe ser, sino como es, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo.

Nada más opuesto, según puede verse, al romanticismo arcaizante de Durán. Para Larra, la literatura del presente, la romántica, es la literatura de la modernidad, y el problema de la época, a consecuencia de la discontinuidad señalada por él en el mismo artículo, consistió no en mantenerse puro y arcaico, sino en renovar la lengua literaria y hacerla apta como expresión del mundo moderno. Larra no dice cómo podía abordarse el problema, pero ya veremos cómo lo resolvió Donoso Cortés.

## LA SÁTIRA POLÍTICA

Tras la muerte de Fernando VII y el levantamiento carlista, Larra abordó por primera vez la sátira política. Y este género nuevo, que no pudo cultivar abiertamente en los años de Calomarde, fue el que le dio tanta o más popularidad que la sátira de costumbres.

Las tres primeras víctimas fueron los carlistas. «Nadie pase sin hablar al portero», «La junta de Castel o Branco», «La

planta nueva», entre otros artículos, trazan con gracia y animación la caricatura del carlismo, considerado como un fenómeno anacrónico y clerical de la historia política española.

Pero los artículos más numerosos no se refieren a los carlistas, sino a los liberales, entre quienes se contaba el propio Larra. Pues la liberal ha sido la única especie política que se ha permitido satirizarse a sí misma. El más constante blanco de la ironía de Larra fue el Gobierno de Martínez de la Rosa, con su antico-moderno Estatuto Real, su política del justo medio, su debilidad en la conducta de la guerra contra el carlismo, sus limitaciones a la libertad de imprenta, etc. Y eso que en un principio también participó Larra por un momento al menos en la esperanzadora acogida que tuvo la llegada de Martínez de la Rosa al poder. Al reseñar el 25 de abril de 1834 el estreno de *La conjuración de Venecia*, terminaba diciendo:

No acabaremos este juicio sin hacer una reflexión ventajosísima para el autor; ésta es la primera vez que vemos en España a un ministro honrándose con el cultivo de las letras, con la inspiración de las musas. ¿Y en qué circunstancias? ¡Un Estatuto Real, la primera piedra que ha de servir al edificio de la regeneración de España, y un drama lleno de mérito! ¡Y esto lo hemos visto todo en una semana! No sabemos si aun fuera de España se ha repetido esta circunstancia particular.

Pero las esperanzas de Larra, si es que las tuvo verdaderamente, se desvanecieron pronto, como las de otros liberales españoles, siempre propensos al entusiasmo y la desilusión. En el artículo «Revista del año 1834», que no publicó, el Año moribundo declara al Tiempo lo sucedido en España durante sus doce meses de existencia, y alude a Martínez de la Rosa en estos términos:

En mis primeros momentos de vida, en tiempo de máscaras por más señas, llamé al poder a un hombre todo esperanzas, de estos de quien se dice simplemente que prometen; pero no me estaba reservado ver en mi corta vida realizadas las promesas, y dudo que las vean mis sucesores cumplidas.

La sátira de Larra abarca tanto la actuación de los Gobiernos y de los Estamentos como otros aspectos de la actualidad política. «El siglo en blanco», «Ventajas de las cosas a medio



hacer», las cartas de *Figaro* a un Bachiller, «La gran verdad descubierta», «El ministerial», «La policía», «Por ahora», nos ofrecen un variado panorama que en medio de sus burlas revela su preocupación ante la grave situación de España, dividida por la guerra civil y en difícil proceso de transformación. En «El hombre globo» Larra diferencia tres tipos de hombres, sólido, líquido y gaseoso, que corresponden socialmente al pueblo, la clase media y los dirigentes de la vida pública. Y se detiene en éstos, los hombres globos, para mostrar la mediocridad de la época en España. Lamentable era la inexistencia de una burguesía activa e ilustrada en vez de una clase media de funcionarios chapados a la antigua como don Braulio; pero a Larra le preocupó no menos la ausencia de figuras sobresalientes capaces de orientar a quienes formaban una masa amorfa y sin pensamiento propio. La minoría dirigente, como había de decir un siglo más tarde Ortega y Gasset.

Entre los procedimientos de la sátira, Larra suele encontrar el más adecuado. He aquí un breve ejemplo de elogio ficticio para expresar de modo inconexo la inanidad política de un texto esencialmente político:

En el Estamento de Próceres ya sabrá vuesa merced que la contestación del discurso del trono fue cosa muy bien escrita; fue un modelo de lenguaje y de elegancia castellana; es uno de los textos más correctos que posee la lengua.

Esta es la parte de la obra periodística de Larra más divertida quizá para sus contemporáneos y menos inteligible seguramente para el lector de nuestro tiempo por aludir a veces muy vagamente a hechos y personas de la época que han sido olvidados, o cuyo contexto necesitaría aclaración. En algunos casos, como ha mostrado Pierre Ulman, la admisión irónica de lo que se quiere combatir se funda en expresiones efectivamente usadas en las Cortes o la prensa, que todo el mundo recordaba<sup>6</sup>. El conde de Toreno había dicho en el Estamento de Procuradores:

<sup>6</sup> Pierre L. Ulman, *Mariano de Larra, and Spanish political rhetoric*. The University of Wisconsin Press Madison, Milwaukee, and London, 1971.

En el día las obras voluminosas y de instrucción sólida, excepto de política y religión, tienen libertad, y el Ministerio probablemente no se opondrá a que todas las obras voluminosas y de instrucción sólida, aun políticas, corran libremente, porque el país necesita esa instrucción; pero tal vez por ahora podrá poner restricción para los periódicos, que al lado de mucho bien pueden derramar un veneno mortífero.

En la «Segunda y última carta de *Figaro* al Bachiller» escribe Larra:

Lo que urge por ahora es que cada uno calle lo que sepa, si es que no lo quiere decir en un tomo voluminoso, que entonces, como nadie lo ha de leer, debe el hombre ser libre; pero decirlo todas las mañanas en un periódico, eso no. El don de la palabra es como todas las cosas; repetido diariamente, cansa.

La actividad periodística de Larra sufrió una larga interrupción en 1835. Desde abril hasta fines de año estuvo ausente de Madrid en viaje a Portugal, Francia e Inglaterra, y apenas envió unos cuantos artículos a la *Revista-Mensajero*, en que colaboraba.

Nada sabemos de los motivos del viaje. ¿Simple deseo de de viajar, de salir de Madrid? ¿Evasión a su desencanto político, a su desventura sentimental? En una de las cartas que dirigió a sus padres desde París se alude al cobro de una vieja deuda. Larra aprovecharía seguramente el viaje para resolver de paso aquel asunto familiar. Pero en él había otros pensamientos. Al llegar a Lisboa escribió un romance titulado «Recuerdos», y a quien recuerda en esos versos es a Dolores Armijo, su amante, rotas ya las relaciones entre ambos.

Es curioso que habiendo dado Larra sus impresiones de viaje en la etapa española, nada dijera sobre las importantes ciudades extranjeras que visitó, Lisboa, París, Londres. Que pasara en silencio a París, capital entonces del mundo civilizado, a la que tantas veces se había referido en sus artículos, no deja de ser extraño. Apenas en las breves cartas familiares hay alguna referencia; pero no sabemos qué impresión sacó de la vida literaria francesa, ni qué escritores o qué novedades llamaron más su atención. No es improbable que entonces tu-

viera conocimiento de la obra de Heine, como indicaron Max Aub y Robert Marrast<sup>7</sup>.

Poco después de su regreso Larra empieza a escribir en un nuevo periódico, *El Español*. Diario que fue en su tiempo, a juicio del propio Larra, autoridad no recusable en la materia, «el mejor periódico de Europa». *El Español* se hizo, al parecer, siguiendo el modelo del *Times* de Londres, estuvo a cargo de un impresor inglés, Mr. Wood, a quien se debieron en Inglaterra algunas obras de los españoles emigrados en 1823 y de aquel país se importaron igualmente materiales de imprenta. Para Larra, que había de colaborar hasta fines de enero de 1837, unas dos semanas antes de su muerte, la entrada en *El Español* significó su consagración como periodista, en condiciones económicas no igualadas hasta entonces por nadie en España.

Varios de sus mejores artículos pertenecen a esta etapa. Entre los políticos, «*Fíguro de vuelta*», «*Buenas noches*», «*Dios nos asista*»; entre los literarios, «*Literatura*», «*El trovador*», «*Antony*», «*Los amantes de Teruel*», para citar sólo unos pocos.

Particular interés tiene el titulado «*De la sátira y de los satíricos*», que es una justificación de su obra, una defensa y una confesión, sin duda necesarias ante los dardos que sobre él caerían, como suele ocurrir, al verle tan encumbrado.

Larra empieza hablando de las dificultades que tiene que vencer el escritor satírico, que es quien se crea más enemigos, y no cualesquiera, sino enemigos poderosos, que suelen ser el principal objeto de la sátira. Sin que el escritor tenga más recompensa que su amor al bien y su amor a la independencia. Erróneamente se supone al satírico consagrado a la alegría por ser capaz de provocar la risa. Molière pasó por el hombre más triste de su siglo, y Moratín tampoco fue un modelo de jovialidad.

El escritor satírico es por lo común, como la luna, un cuerpo opaco destinado a dar luz, y es acaso el único de quien con razón se puede decir que da lo que no tiene. Ese mismo don de la Naturaleza de ver las cosas tales cuales son, y de notar antes en ellas el lado feo que el hermoso, suele ser su tormento.

<sup>7</sup> Max Aub: *Heine*. México, a expensas del autor, 1957, págs. 95-96. Robert Marrast: *José de Espronceda et son temps*, págs. 509-512.

Si pudiera hablar en términos personales, «confesaríamos ingenuamente que sólo en momentos de tristeza nos es dado aspirar a divertir a los demás».

Es un error atribuir a malignidad personal la condición del satírico. «Somos satíricos porque queremos criticar abusos, porque quisiéramos contribuir con nuestras débiles fuerzas a la perfección posible de la sociedad a que tenemos la honra de pertenecer.» Pues Larra creía en la perfectabilidad del hombre y, por tanto, en la marcha progresiva del género humano.

Después de haber afirmado que la sátira necesita el apoyo de la verdad y de la utilidad, añade: «No escribimos sin plan; no abrigamos una pasión dominante de criticarlo todo con razón o sin ella; somos sumamente celosos de la opinión buena o mala que puedan formar nuestros conciudadanos de nuestro carácter.» El episodio político que vamos a ver, conocido gracias a Tarr, iba a poner a prueba su independencia como satírico y la opinión que de él formaron sus conciudadanos<sup>8</sup>.

#### UN EPISODIO POLÍTICO

Larra acogió el programa de gobierno de Mendizábal a mediados de septiembre de 1835 con el optimismo que puede verse en una carta dirigida a sus padres desde París y en el primer artículo que publicó en *El Español* a su regreso de Francia<sup>9</sup>. No encontrando en las Cortes el apoyo que esperaba, Mendizábal las disolvió y convocó nuevas elecciones, que le dieron una gran mayoría; pero apenas reunidas las nuevas Cortes el 22 de marzo, hubo de enfrentarse con la rivalidad de su paisano y ex compañero de emigración Francisco Javier Istúriz, que contaba con el apoyo de la reina gobernadora. Istúriz y Mendizábal dirimieron sus diferencias en el «campo del honor».

Entretanto, la actitud política de Larra respecto a Mendizábal había pasado, a semejanza de lo ocurrido anteriormente con Martínez de la Rosa, del entusiasmo inicial a la crítica y la oposición declarada, como muestra el artículo «Dios nos asis-

<sup>8</sup> F. Courtney Tarr: «Reconstruction of a decisive period in Larra's life», *Hispanic Review*, V, 1937, págs. 1-24.

<sup>9</sup> «Figaro de vuelta», 5 de enero de 1836.

ta» y la defensa que hizo del folleto de Espronceda *El ministerio Mendizábal*.

No obstante el apoyo popular y su amplia mayoría en las Cortes, una intriga palaciega derribó a Mendizábal el 15 de mayo, para sustituirlo como jefe del Gobierno por Istúriz, que tuvo de ministros al duque de Rivas y a Alcalá Galiano. Las Cortes fueron disueltas y se convocaron elecciones para unas Cortes revisoras que reemplazaran, según se dijo, con una nueva Constitución el Estatuto Real forjado por Martínez de la Rosa.

Pocos días después de formado el Gabinete Istúriz, Larra envió a *El Español* un artículo titulado «Un procurador o la intriga honrada», en que aludía al nuevo Gobierno. Pero el artículo fue rechazado por Andrés Borrego, director del periódico y viejo amigo de Istúriz, y no se publicó nunca en vida de Larra. El cual dirigió entonces una carta abierta con el título «Despedida de *Fígaro*» al director del periódico, presentando su dimisión como redactor; pero tampoco esta carta se publicó ni Larra abandonó la redacción de *El Español*. En vez de la «Despedida de *Fígaro*» lo que apareció en el periódico fue el artículo «*Fígaro* al director de *El Español*», en que la decisión de dimitir como redactor ha desaparecido, mientras reafirma Larra su posición política independiente.

Aún hubo otra carta a Andrés Borrego, contestando a una de éste en que le proponía una tregua en su oposición, que tampoco fue publicada. Pero lo importante es que Larra continuó en *El Español*, dejando a partir de entonces los artículos de sátira política y limitándose a la crítica literaria y cultural. ¿Qué había ocurrido? Parece indudable que el director y el redactor del periódico llegaron a un acuerdo, con el que puede relacionarse un hecho nuevo, aunque no sorprendente. En junio se dio la noticia de que Larra presentaba su candidatura a las elecciones de Cortes por la provincia de Avila. Y aunque sus amigos dijeran que lo hacía como candidato independiente, parece que contó en realidad con el apoyo ministerial. El 6 de agosto fue elegido diputado.

Pero el Gobierno Istúriz, sin apoyo popular, iba a correr la misma suerte que los de Martínez de la Rosa y Toreno frente al creciente radicalismo liberal. Las insurrecciones de Málaga, Granada, Zaragoza, Barcelona y otras ciudades culmi-

naron en los sucesos de La Granja. El 12 de agosto los sargentos, representando a las tropas de la guarnición sublevada, obligaron a la reina a restablecer la Constitución de Cádiz; y mientras Calatrava formaba nuevo Gabinete, los ministros del anterior se ocultaban o huían al extranjero. Larra, diputado por una semana, permaneció en su casa varios días sin salir a la calle.

Indudablemente necesitaba justificarse. Le acusaron sus enemigos y le acusaba su conciencia. A fines de agosto redactó una carta abierta a la prensa que no llegó a publicarse ni ha sido conocida hasta un siglo más tarde<sup>10</sup>. Con ella quería salir al paso de interpretaciones malignas, de la calumnia y la mentira. «Nadie va más allá que yo en punto a liberalismo.» Si hizo la «oposición a todos los ministerios de Cea acá» y ha callado durante el ministerio Istúriz, es porque habiéndose convocado Cortes y deseando él mismo formar parte de la representación nacional, tiempo tendría, una vez elegido, para hablar en la tribuna.

Ni al propio Larra debió de parecerle muy convincente su razonamiento cuando decidió no hacer pública la carta. Que un diputado ministerial arremetiera contra el ministerio una vez logrado su puesto en las Cortes hubiese sido mucho más incongruente y de peor efecto político que todo el silencio anterior. El público español, además, no veía en Larra al político, sino al escritor satírico que no dudó en enfrentarse con los gobiernos anteriores, tachados de retrógrados, ni tampoco con el de Mendizábal, el más progresista de todos.

Aquella espina no pudo Larra arrancársela fácilmente. Por entonces estaba traduciendo, o se puso a traducir, *Paroles d'un croyant*, del sacerdote F. de Lamennais, bajo el título *El dogma de los hombres libres. Palabras de un creyente*, que salió de las prensas en los primeros días de septiembre. El libro de Lamennais, pequeño, pero «inmenso en su perversidad», según Gregorio XVI, propugnaba un catolicismo liberal y democrático. Su interés, sin embargo, para el lector de Larra, más que en el contenido político-religioso de la obra, reside en las «cuatro palabras del traductor» que la preceden.

<sup>10</sup> F. Courtney: *art. cit.*, págs. 17-19.

Entre esas palabras figuran las siguientes: «En momentos en que es tan fácil a los rencores personales dar torcida explicación a las menores acciones, presentando a una luz falsa las opiniones que los acontecimientos modifican de continuo, sobre todo cuando la precipitación con que éstos se suceden viene a impedir muchas veces el completo desarrollo de aquéllas, el traductor de esta obra ha creído de su deber entrar con sus lectores en una previa explicación tan necesaria como justa. No porque a la causa general pueda importarle la mayor o menor rectitud de un individuo, sino porque importa mucho al individuo mismo que una acción incompleta y un silencio prolongado no den lugar a falsas interpretaciones.» Como puede verse, nada de esto tiene que ver sino con el traductor, con opiniones y acciones suyas que han sido interpretadas falsamente.

Tras señalar los principios en que se apoya el autor de la obra, pasa Larra a las razones que ha tenido para traducirla, deteniéndose en la oportunidad de las circunstancias. Proclamar una verdad que no está de acuerdo con las circunstancias podrá parecer subversivo, aunque no lo sea; pero la cuestión gira en torno a los medios que han de emplearse. Dar a los hombres por la fuerza su felicidad misma es un crimen; predicar para convencerlos es preparar lícitamente las alteraciones futuras. «Esto sentado, sólo el sable es peligroso; la palabra nunca.» La revolución —sigue diciendo— que se verifica por medio de la palabra es la mejor por más estable, sin las reacciones que siguen a los pronunciamientos prematuros para deshacerse del tirano, cuyo mayor crimen es el de obligar a los pueblos a recurrir a la violencia contra ellos. La opinión es la que decide en el fondo.

- Tan liberales a la soberanía del pueblo, que no reconocemos más agente revolucionario que su propia voluntad.

Quien así habla acababa de perder su puesto de diputado a causa de varios pronunciamientos.

«He traducido, además, esta obra para luchar con un error de gran importancia», añade a continuación, apuntando hacia un liberalismo en el que por primera vez aparece el factor religioso. La religión cristiana, dice Larra, apareció en el mun-

do estableciendo la igualdad entre los hombres, aunque luego reyes y malos ministros de la misma religión torcieran sus fines y se pasara de la religión a la superstición, de la creencia al fanatismo; por eso los filósofos del XVIII, al atacar la superstición, atacaron igualmente la religión. Los liberales y reformadores hubieran triunfado hace tiempo si en vez de envolver en la ruina de los tiranos la religión se hubieran apoyado en ella. El protestantismo hermanó la libertad con la religión. «¿Por qué no hemos de hacer lo propio con el catolicismo?»

Religión pura, fuente de toda moral, y religión, como únicamente puede existir, acompañada de la tolerancia y de la libertad de conciencia; libertad civil; igualdad completa ante la ley, e igualdad que abra la puerta a los cargos públicos para los hombres todos, según su idoneidad, y sin necesidad de otra aristocracia que la del talento, la virtud y el mérito; y libertad absoluta del pensamiento escrito. He aquí la profesión de fe del traductor de las *Palabras de un creyente*. Después de esta declaración de principios, por los cuales abogó constantemente en sus pobres escritos, el traductor cree que puede dormir tranquilo sin temor a la calumnia.

¿Temía la calumnia por lo que pudiera pensarse de su adhesión a las ideas de Lamennais, o más bien por haberse interpretado torcidamente su reciente actuación política?

El episodio produjo en Larra una grave crisis, reflejada en su prolongado silencio. Si durante la campaña electoral prosiguió normalmente sus actividades periodísticas, después del golpe de La Granja apenas escribe. Desde la reseña de *Hernani* a fines de agosto, dos artículos en el mes de septiembre y otros dos sólo en octubre. Al estallido de su pesimismo político en el «Día de difuntos» siguen varias semanas de escasa actividad hasta fines de diciembre. Y entonces reanuda de repente sus colaboraciones no en uno, sino en tres periódicos, como él mismo declara en tono de réplica:

Escribimos en *El Mundo* cuatro parrafillos mensuales, donde a fuer de barberos podemos hacer la barba a cuatro parroquianos al mes; escribimos en *El Redactor General*, como habrán visto los que le lean por nuestro primer artículo, inserto en su número de ayer, y todavía nos queda tiempo para redactar en *El Español* la sección de teatros y literatura.



La crisis le obligó a revisar sus ideas políticas para reafirmarse una vez más en su liberalismo. ¿Qué otra cosa podía significar el liberalismo en España sino lo que él había estado diciendo en su obra periodística? Era la única posibilidad de contribuir verdaderamente al progreso, al «adelantamiento» del país, no sólo en la vida política, cambiando una Constitución por otra, sino en todos los órdenes, el político, el social, el cultural. Pues su concepto del progreso abarcaba la totalidad de las actividades de la nación, tanto materiales como intelectuales. Liberalismo integral capaz de elevar el grado de civilización de España. Afín, como puede verse, al que tuvo un siglo más tarde Manuel Azaña.

Y, sin embargo, se veía atacado por otros liberales. ¿Quiénes eran los demás para reprocharle su actitud? Podía haber cometido un error en cierto momento, pero su pluma había estado al servicio de un liberalismo no menos verdadero que el de otros, y seguramente con más fecundas posibilidades.

Impresionable por naturaleza, agitado además por sus conflictos personales, su propia estimación se rebela, y siente aumentar su pesimismo, no por él tan sólo, sino por aquellos liberales que le acusan injustamente. Entonces es cuando, ya cerca del final, su sátira se transforma en elegía, como apuntó certeramente Tarr.

Puede considerarse como la primera de esas elegías «El día de difuntos de 1836». El autor entra como personaje desde el principio hasta el final del artículo, igual que en «El castellano viejo»; pero aquí no hay cuadros burlescos, sino téticos, por reiterada que sea la nota irónica. Abrumado por una melancolía de que «sólo un liberal español puede formarse idea», revolviéndose en su sillón, «sepulcro de todas mis meditaciones», el clamor de las campanas, que también «iban a morir a manos de la libertad», anuncia la llegada del Día de difuntos.

*Figaro* se lanza a la calle «con la misma calma y despacio como si tratase de cortar la retirada a Gómez», y ve a las gentes dirigirse en larga procesión al cementerio. Pero piensa que el cementerio no está fuera, sino dentro de Madrid.

Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo.

Partiendo de esta inversión inicial, *Figaro* va recorriendo diversos lugares de la ciudad, y en cada uno de ellos encuentra un sepulcro. En el frontispicio de Palacio estaba escrito: «Aquí yace el trono, nació en el reinado de Isabel la Católica, murió en La Granja de un aire colado.» En la Armería Real yace el valor castellano; en los Ministerios, media España. Más adelante verá en la cárcel, adonde van a parar los que disienten, reposar la libertad de pensamiento; en Correos, la subordinación militar —alusión al levantamiento del capitán Cardero, que quedó impune—; en la Bolsa, el crédito público; la Imprenta Nacional —de donde salían las publicaciones oficiales—, sepulcro de la verdad; los teatros, sepultura de los ingenios españoles, etc.

Obsérvese que en este cementerio no reposan personas, sino conceptos generales o instituciones, pues no eran los hombres lo que importaba señalar como otras veces, sino el sistema establecido ayer por todos los liberales y hoy ya muerto y sepultado. *Figaro* quiere salir del cementerio y refugiarse en su propio corazón «lleno no ha mucho de vida, de ilusiones, de deseos»; pero su corazón no era más que otro sepulcro con este espantoso letrero: «Aquí yace la esperanza.»

La aparición del autor, melancólico al principio, desesperanzado después, parece indicar cuán hondo caló en su ánimo la crisis del verano de 1836. Mal podían otros liberales reprocharle nada cuando ellos mismos habían contribuido a derruir el edificio que acababan de levantar. Todos, incluso el propio Larra, eran responsables.

Si «El día de difuntos de 1836» expresa amargamente la desilusión política del liberal, «Horas de invierno» es la elegía del escritor.

Desde el principio del artículo la dimensión nacional es bien patente. Que Eugenio de Ochoa, el director de la colección de novelas *Horas de invierno*, hubiera tenido que abandonar todo intento de creación propia para confinarse en la traducción, no era sino una muestra más de decadencia. Cuando el país, gran potencia en el pasado, se ha convertido en el bosque de Bolonia de los desafíos europeos, no hay por qué sorprenderse de que la disminución del poderío militar y político vaya seguida por el decaimiento cultural. Pues, para Larra,

en la vida de una nación todo va unido y a la par, letras, ciencia, pujanza bélica, saber político.

El doloroso contraste que establece Larra entre Francia, donde la creación literaria encuentra eco inmediato y difusión universal, y España, donde la obra del escritor es un monólogo desesperante sin repercusión alguna —«escribir en Madrid es llorar»—, no se comprende solamente pensando en su propia condición de hombre de letras, sino en el valor que para él y otros contemporáneos tenía la literatura. El romanticismo creó el concepto de la misión social del poeta. A una literatura de entretenimiento, de juego verbal e ingenio, los románticos opusieron la imagen del escritor que, en íntima relación con la sociedad de su tiempo, tenía una misión que cumplir. Si hay un escritor español de su época que tenga conciencia de tal misión, no hay duda que ha de buscarse en Larra. Ya hemos visto cómo la preocupación nacional está presente a lo largo de toda su obra.

Sobre la llamada decadencia española pensó que la grandeza del pasado no se limitaba a las glorias militares; comprendía también las literarias. Y en su declinar no entraba sólo la pérdida de la hegemonía militar y política europea, sino la desaparición de los grandes escritores de otro tiempo. Con lo cual se acrecentaba la grandeza pasada y se acentuaba el decaimiento presente, sin genios militares, políticos ni literarios.

Pero había algo más, que no pudo darse en generaciones anteriores. Para los liberales de Cádiz, la guerra de la Independencia, llevada a cabo espontáneamente por el pueblo español, no fue únicamente una manifestación que justificaba en el plano político el principio de la soberanía popular, sino también la primera reacción que puso fin a una larga decadencia, dando nuevas glorias a la nación por haber sido capaz de humillar al omnipotente dominador de Europa. Años más tarde, las nuevas generaciones liberales no pensaban así. Desvanecidas las ilusiones que por un momento despertó, la gran hazaña frente a Napoleón se convierte ahora en un duelo entre Inglaterra y Francia, sin que España pase de ser el terreno de la disputa. Unos veinte años después España volvió a ser invadida por tropas francesas, sin que hallaran resistencia. Y, por último, cuando «el derecho divino y la legitimidad por la gracia de Dios» se enfrentaron con «el derecho del hombre y la

legitimidad por la gracia del pueblo», carlistas y liberales dirimieron la contienda sobre su propio terreno, mientras los gobiernos pedían la intervención extranjera.

Había también otras diferencias entre los doceañistas y Larra. Para los primeros, la ley política era el supremo bien; para el segundo no bastaban sabias Constituciones. Lo que el liberalismo debía fomentar era el «adelantamiento» del país en todos los órdenes, no sólo en el político.

Larra se dio perfecta cuenta, como no podía menos, del bajo nivel cultural de la España de su tiempo. Manifiesto era tanto el atraso científico, tras un período anterior de relativo florecimiento, como la indigencia de ideas entre la gente de pluma, ya escribieran novelas, dramas o crítica literaria. El intelectualismo de Larra no podía satisfacerse con simples modificaciones políticas, por importantes que fueran. El liberalismo que propugnaba había de estar dirigido por la inteligencia. «Persuadidos como estamos de que la inteligencia es la que ha de hacer en el mundo las revoluciones, la instalación de una cátedra es, a nuestros ojos, un hecho más importante que un triunfo militar, así como es mucho más lisonjero y ventajoso a la humanidad convencer a un hombre que matarlo.»

Así dice al iniciar en *El Español* la serie de artículos que dedicó a la apertura de cátedras establecidas por el Ateneo de Madrid a mediados de 1836; la más fecunda innovación, a su juicio, realizada por dicha sociedad. Ya desde el primer momento lamentó que el duque de Rivas, presidente entonces del Ateneo, no hubiera dado toda la solemnidad que aquellas clases merecían, pronunciando el discurso inaugural. Él, por su parte, les dedicó no menos de seis artículos, nada cortos, en los que silenciando por completo la sátira, se dedica a exponer y comentar lo que fue oyendo, con el interés de un alumno atento.

Mas en «Horas de invierno» ya no hay lugar para el optimismo. «Lloremos, pues, y traduzcamos.» Al final del artículo vuelve Larra a la sátira del mundo cotidiano de Madrid, aquel mundillo tan desmedrado e indiferente con el escritor. «¿Qué haría con crear y con inventar? Dos amigos dirían al verle pasar por el Prado: «¡Tiene chispa! Muchos no lo dirían por no hacer esa triste confesión.» Y el día que saliera a la calle a ver el efecto que hubiese hecho su última obra, más de uno le

saludaría preguntándole por la expedición del cabecilla carlista Gómez, que fue durante meses la comidilla de los cafés de Madrid. «Hola, poeta, ¿qué hay de Gómez?» Larra de golpe derribaba de su pedestal con triste ironía la figura del poeta glorificada por el romanticismo.

Al día siguiente de publicarse «Horas de invierno» aparecía en *El Redactor General* «La Nochebuena de 1836». Un ejemplo más de sátira antigua profundamente transformada por Larra<sup>11</sup>. En Horacio es un esclavo el que aprovechándose de las fiestas saturnales usa de la libertad verbal que en aquella ocasión se le concedía para decirle cuatro verdades a su amo. Aquí es el criado del escritor. El criado que con sus palabras va a destruir el subtítulo del artículo «Yo y mi criado», inversión del orden establecido por la urbanidad, que obliga a colocar el «yo» en segundo término. Larra explica en una nota la razón por la cual se pone él delante de su criado, sin desperdiciar la ocasión de lanzar un alfilerazo a don Agustín Argüelles, que hablando de su viejo amigo y compañero de emigración Gil de la Cuadra decía siempre, como era de rigor, «Cuadra y yo.» Pero las palabras del criado, que en su embriaguez hace ver al amo cuán equivocado está creyéndose superior a él, no las pronuncia hasta bien avanzado el artículo.

La primera parte se refiere al mundo externo, al Madrid bullanguero de la Nochebuena que Larra va a describir no sin que previamente una fingida superstición y la misma naturaleza contribuyan a crear todo un ambiente de frialdad, tristeza y melancolía. «En cada artículo entierro una esperanza o una desilusión», dice este escritor satírico.

La gran distancia que separa a Larra de los costumbristas, en pocas partes puede verse mejor que aquí. La descripción de la Nochebuena con su ajetreo callejero, sus comestibles amontonados, la risa y la algazara no es un cuadro pintoresco; es, por el contrario, un cuadro trágico. El de una humanidad que celebra comiendo, bebiendo, divirtiéndose la máxima fiesta de su religión, mientras se proyecta siniestramente sobre toda aquella alegría el fantasma colosal del Norte, no llevando a su boca alimentos, sino cartuchos humeantes. «No pudo menos

<sup>11</sup> Augusto Centeno: «La Nochebuena de 1836 y su modelo horaciano», *Modern Languages Notes*, 50 (1935), págs. 441-445.

de ocurrirme la idea de Bilbao: figuróseme ver de pronto que se alzaba por entre las montañas de víveres una frente altísima y extenuada; una mano seca y roída llevaba a una boca cárdena y negra de moder cartuchos, un manojo de laurel sangriento.»

Es sorprendente que la guerra carlista dejara tan escasa o fugaz huella literaria entre los contemporáneos. Para Larra, en cambio, la guerra civil se convirtió en una obsesión. Puede decirse que está presente en la mayor parte de sus escritos políticos, primero burlescamente, al final trágicamente. Al principio el carlismo es un fenómeno anacrónico, nada serio, que se presta a la ironía. De ahí, luego, la dolorosa sorpresa al encontrarse con una fuerza considerable que se enfrentaba con el liberalismo español y amenazaba destruirlo. Si tomaba incremento no era sólo por su propio vigor, sino por los desaciertos liberales. Contribuía, pues, a debilitar la autoridad del Gobierno, a desorganizarlo y a hacer más difíciles sus reformas. Esto es, la guerra carlista era el más grave obstáculo para la regeneración de España. La misma contienda y su ferocidad ¿podían ser favorables, por otra parte, al refinamiento tan necesario de la sociedad española, al aumento de su civilización?<sup>12</sup>

Pero el artículo no acaba con la imagen de Bilbao. Tiene una segunda parte, más extensa, que concierne sólo al autor y a su criado. El cual, ya ebrio, dice la verdad y se convierte en la conciencia acusadora del escritor. Y uno a uno va destrozando implacablemente los objetos en que funda éste su pretendida superioridad: política, gloria, saber, poder, riqueza, amistad, amor. En el fondo se trata de una confesión. Larra ha visto hundirse sus aspiraciones políticas y deshacerse sus ilusiones amorosas. Sucumbe, como otros románticos, por haber puesto sus deseos más allá de lo realizable. El artículo acaba con «una lágrima preñada de horror y desesperación» que anticipa la «sangrienta lágrima de fuego» de Espronceda.

El 16 de enero de 1837, unas semanas antes de morir, Larra publicaba un artículo necrológico sobre el conde de Campo

<sup>12</sup> No deja de ser irónico que el artículo de Larra coincida exactamente con el final del tercer sitio de Bilbao tras la victoria de Luchana el 24 de diciembre, seguida al día siguiente por la entrada del general Espartero en la ciudad. Pero estas noticias no se divulgaron en Madrid hasta días más tarde con la *Gaceta* extraordinaria del 1.º de enero de 1837.

Alange, joven militar y escritor amigo suyo. Campo Alange, colaborador asiduo, como vimos, de *El Artista*, teniente coronel del Ejército, murió a comienzos de diciembre de 1836, durante los combates dirigidos por el general Espartero para romper el cerco carlista de Bilbao.

Casi por única vez, prescindiendo de su introducción a las *Palabras de un creyente* de Lamennais, vemos aparecer en la obra de Larra una preocupación religiosa; pero superficial y lejana, que no va más allá de una indirecta profesión deísta, y que termina con una interrogación: «¿Y no ha de haber un Dios y un refugio para aquellos pocos que el mundo arroja de sí como arroja los cadáveres el mar?»

Larra elogia la vida ejemplar de Campo Alange, pero de un modo un tanto paradójico, mediante negaciones. Cuando se ha llegado a aceptar como normal la subversión más completa de los valores humanos, quizá la mejor manera de afirmarlos consiste en su presentación negativa.

Campo Alange debía morir. ¿Qué le esperaba en esta sociedad? Militar, no era insubordinado; a haberlo sido las balas le hubieran respetado. Hombre de talento, no era intrigante. Liberal, no era vocinglero. Literato, no era pedante; escritor, la razón y la imparcialidad presidían a sus escritos. ¿Qué papel podía haber hecho en tal caos y degradación?

De aquí saca Larra la consecuencia de que la suerte ha sido misericordiosa con Campo Alange; cruel, en cambio, con los que le han perdido, con los que quedan en este infierno que llamamos sociedad. Campo Alange murió viviendo todavía; pero ¡ay de los que le lloran!, pues éstos «viven muertos y le envidian». Bien se ve que Larra no escribió tan sólo la necrología de su amigo, sino la suya propia.

Entre los pocos artículos que publicó después de las «Exequias del conde de Campo Alange» está su reseña de *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, el 22 de enero, que termina con unas significativas palabras:

Si oyese decir [el autor] que el final de su obra es inverosímil, que el amor no mata a nadie, puede responder que es un hecho consignado en la historia que los cadáveres se conservan en Teruel y la posibilidad en los corazones sensibles; que las penas y las pasiones han

llenado más cementerios que los médicos y los necios; que el amor mata (aunque no mate a todo el mundo) como matan la ambición y la envidia; que más de una mala nueva, al ser recibida, ha matado a personas robustas instantáneamente y como un rayo; y aun será en nuestro entender mejor que a ese cargo no responda, porque el que no lleve en su corazón la respuesta no comprenderá ninguna. Las teorías, las doctrinas, los sistemas se explican; los sentimientos se sienten.

El 13 de febrero, fracasado un nuevo intento de reanudar sus relaciones con Dolores, Larra se suicidaba.



## TEATRO ROMÁNTICO

EN EL MADRID de 1834 seguía habiendo dos teatros, el del Príncipe y el de la Cruz, cuyo aspecto dejaba bastante que desear, según recordaba mucho tiempo después el general Fernández de Córdoba.

Luces macilentas de aceite que lo dejaban todo en la penumbra y despedían un olor insoportable. Palcos estrechísimos, mal pintados, mal decorados y pésimamente amueblados, a los cuales no podían asistir las damas con vestidos medianamente ricos, por temor de mancharlos con polvo y aceite; una *cazuela* destinada exclusivamente a las señoras, con sólo bancos de madera sin respaldo, sobre los cuales cada una ponía almohadones expresamente traídos para este objeto de su casa; lunetas de tafílete, rotas, mugrientas y desvencijadas, cuando no totalmente reventadas y descubriendo el pelote; emanaciones pestilenciales procedentes de las galerías contiguas; densa y constante atmósfera de humo; frío en el invierno hasta el punto de que los espectadores asistieran a la representación cuidadosamente envueltos en sus capas; calor asfixiante en el verano por la falta de ventilaciones convenientes; empleados y acomodadores groseros que había que tratar a bastonazos hartas veces; y como complemento de este cuadro, un público medianamente culto todavía, cuyas manifestaciones eran violentísimas siempre...<sup>1</sup>

Pero fue precisamente en la época romántica cuando se introdujeron varias mejoras, debidas a las empresas que sustituyeron al Ayuntamiento de Madrid en la administración de los teatros. El alumbrado, la distribución del público femenino, el aprovechamiento del local, así como la presentación de

<sup>1</sup> Fernando Fernández de Córdoba: *Mis memorias íntimas*. Madrid, 1886-89, t. II, pág. 185.

las obras (decorados, mobiliario, trajes) y hasta la selección de autores y obras fueron objeto de mayor atención. Larra señaló las deficiencias de una de las empresas, pero no dejó de elogiarla por sus acertadas innovaciones.

Con la representación de obras dramáticas alternaba en el mismo teatro la ópera. En el de la Cruz hubo meses con más funciones de ópera que de drama. Y el crítico de una y otro solía ser el mismo: Larra, por ejemplo.

Cuando se trataba de una comedia o drama, la representación se completaba con bailes y algún sainete o piececilla cómica.

Como veremos más adelante, pocas obras duraban en escena más de dos o tres noches seguidas. La renovación, por tanto, de la cartelera era constante, y los autores que procuraron mantenerla numerosos. En los diez años de la etapa romántica pasaron del centenar, aunque muchos de ellos se dedicaron principalmente a traducciones del francés, pagadas casi tanto como las obras originales. El escritor novel tenía dos campos para darse a conocer, el periodismo y el teatro; con la diferencia de que en el periódico solía firmar con su nombre o sus iniciales, mientras que en los carteles anunciadores del estreno no figuraba el nombre del autor. Se hubiera considerado un alarde intolerable de vanidad literaria. Quizá como compensación empezó la costumbre en este mismo período de pedir que saliera a escena el autor, cuando la obra era muy aplaudida. Así ocurrió con García Gutiérrez al terminar la primera representación de *El trovador*.

El testimonio de Larra, que ya vimos, sobre los actores de su tiempo está confirmado por otros críticos. Había unos pocos actores y actrices de primer orden, pero los demás eran muy mediocres. Llegaban sin preparación, no obstante el Conservatorio, de fecha reciente, y su cátedra de declamación, regentada por Carlos Latorre, por la que pocos pasaban al parecer, cuando hasta la lengua ignoraban. «Si los actores de la Cruz —afirma Larra en «Una jornada teatral memorable»— pudieran dispensarse de decir *ojebciones*, *incensantemente* y *prespectiva*, se lo habíamos de agradecer.» Por otra parte, el cambio constante en la cartelera no les dejaba tiempo para estudiar. Y como no sabían bien sus papeles, dependían del apuntador, que por ello tenía que leer en voz muy alta. «Los

apuntadores de nuestros teatros —decía Modesto Lafuente—, que de tal manera vocean y gritan que antes que el actor recite ya sabe el público lo que va a decir.» Con tan mala escuela cualquier exceso era posible: saludar a los espectadores al final de algún parlamento aplaudido, volverse hacia ellos al decir un chiste, añadir por su cuenta al texto del autor lo que les parecía; a éstos se les llamaba *morcilleros*<sup>2</sup>. Ahora bien, los actores gozaban de una posición económica que los autores podían envidiar. En el año teatral 1833-34 la asignación de los primeros actores, como Latorre y García Luna, era de ochenta mil reales al año, más una gratificación de cinco mil. Las mujeres cobraban menos; Bárbara Lamadrid, cincuenta y ocho mil reales. Inexplicablemente, las segundas damas cobraban cuarenta y cinco mil, y las primeras treinta mil más cinco mil de gratificación<sup>3</sup>.

La cazuela femenina de los teatros acabó por desaparecer en esta época; pero en la llamada tertulia había un lado para los hombres y otro para las mujeres. Estas podían, en cambio, sentarse en cualquier parte de la luneta aristocrática, que es la que ocupaba el abonado, personaje que llegaba siempre tarde —en la segunda escena del segundo acto— y que prestaba poquísima atención a la obra representada. En las filas céntricas solían sentarse los entendidos, es decir, los autores, los críticos y los actores. En lo restante de la planta baja se agrupaban las «masas», formadas, según Mesonero, a quien debemos estos datos, por el droguero de la calle de Postas y el honrado ropero de la calle Mayor, el empleado vetusto y el meritorio, el provincial y el artesano, todos los cuales iban al teatro los domingos y fiestas de guardar. La función empezaba a las siete de la tarde<sup>4</sup>.

Es decir, que fuera de los domingos y días festivos en que concurrían los que tenían una ocupación, el público de los dos teatros de Madrid era, además de escaso, casi siempre el mismo; lo formaban en su mayor parte aristócratas y señoritos que llegaban siempre tarde, por ser lo distinguido, y sin im-

<sup>2</sup> *Teatro social*, I, 1846, pág. 12.

<sup>3</sup> J. L. Picoche: *Los amantes de Teruel*. París, 1970, t. I, pág. 44.

<sup>4</sup> «El teatro por fuera», *Semanario Pintoresco Español*, 7 de enero de 1838.

portarles incomodar a los demás, como siguió ocurriendo durante un siglo. A tal público hay que atribuir el fracaso de dos obras maestras: una comedia de Beaumarchais y una tragedia de Shakespeare.

*Las bodas de Fíguro* de Beaumarchais, obra traducida al español con el título de *Ingenio y virtud o el seductor confundido*, se representó en Madrid el 14 de mayo de 1834 y fue silbada «de una manera espantosa», según Larra. ¿Por qué? Por juzgarla los espectadores escandalosa e inmoral. El propio Larra, tan conocedor del público madrileño, parece sorprendido por su violenta reacción ante una obra aplaudida en toda Europa. Y reseña el estreno irónicamente:

Las costumbres purísimas de nuestra sociedad del día no podían menos de ofenderse de las pinceladas atrevidas de Beaumarchais.

Añadiendo:

Dichoso el país tan celoso de la pública moral donde no bastan las muchas gracias del diálogo, el mucho talento de las situaciones [...] donde no puede hacer efecto una comedia escrita contra la aristocracia, por ser en el tal país la aristocracia la primera liberal<sup>5</sup>.

Con aquel reducido público de los estrenos no cabían bur-las a costa de la nobleza, escudándose o no con su liberalismo, y menos aún favorables a un plebeyo. El aire democrático que creyó ver el propio Larra, y siguió viendo Galdós, en la sociedad española, no era a la hora de la verdad tan igualitario como pensaban, a pesar de las apariencias. Se confundía la igualdad social con la promiscuidad en el trato. El revolucionario Beaumarchais tenía que fracasar, por divertido que fuera.

A ese mismo público se debió en gran parte, no mucho después, el estrepitoso fracaso de la tragedia de Shakespeare *Macbeth*, traducida por José García de Villalta y estrenada en el Teatro del Príncipe el 13 de diciembre de 1838, para no representarse más que ese día y el siguiente<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> *Revista Española*, 16 de mayo de 1834.

<sup>6</sup> Alfonso Par: *Representaciones shakespearianas en España*, t. I. Madrid-Barcelona, 1936, págs. 164-171.

Era la primera vez que se daba al público español una obra de Shakespeare vertida directamente del inglés. (La versión que de *Hamlet* hizo Moratín nunca se puso en escena.) Anteriormente Maiquez había representado algunas obras, pero eran traducciones o adaptaciones del Shakespeare que dio a conocer en Francia Jean François Ducis. García de Villalta descubrió seguramente a Shakespeare durante su expatriación en Inglaterra, como les ocurrió a otros españoles emigrados, desde entonces entusiastas del poeta inglés. Hubo, al parecer, gran expectación ante el estreno de *Macbeth* en el mundillo literario de Madrid y particularmente entre los jóvenes románticos, que iban a ver en la escena española al genio que desde A. W. Schlegel hasta Victor Hugo todos habían proclamado como el más alto exponente del arte dramático moderno.

El *Diario de Madrid* trató indudablemente de preparar el terreno (lo que ya indicaba una cierta desconfianza): «Al anunciar esta obra universalmente aplaudida en Europa por muchas generaciones, sería hacer un agravio a la pública ilustración detenerse en el elogio del sublime genio a cuya atrevida pluma se debe. Cadalso, Moratín y otros muchos autores españoles de más o menos nombradía, nos han dejado noticias apreciables acerca de aquel gran poeta, tan original como vigoroso.»

En la obra que iba a representarse, añade el *Diario*, había

frecuentes mutaciones, rápidas peripecias, cuadros fuertes y magníficos en que las pasiones se pintan con vehemencia sin igual; y como en Shakespeare todo se anima, todo se personifica, toman parte en ella, en la acción, magas y espíritus que representan pasiones criminales, espectros que estimulan, avivan y sostienen en toda su fuerza los remordimientos, y camina el drama hasta su desenlace, no evitando los obstáculos, sino superándolos, como lo hace el genio con la impetuosidad del torrente.

Después de tales elogios, la siguiente referencia a Matilde Díez, en cuyo beneficio se celebraba la función, no deja lugar a dudas acerca de los temores que sentía la famosa actriz.

La interesada ha creído tributar un justo homenaje de respeto a la memoria de un gran poeta; y se lisonjea de que el público juzgará el drama no como una obra de hoy, escrita para satisfacer las exigencias de nuestro siglo, sino como un poema atrevidamente concebido y digno de todos los pueblos y de todas las épocas.

Por último, el *Diario* señala los esfuerzos de la empresa para asegurar el éxito del poeta.

La empresa, por su parte, nada ha omitido para el mejor éxito de la función, que será exornada con cuanto requiere en trajes, acompañamiento y decoraciones. Se estrenarán dos vistas, pintadas por el profesor Francisco Lucini. En el acto cuarto se ejecutará un coro nuevo, característico, escrito al intento por el maestro Basilio Basili.

Pocos días después, en *El Correo Nacional* apareció una larga reseña de la representación de *Macbeth*, debida al poeta y crítico Enrique Gil y Carrasco<sup>7</sup>. El cual examina con sensibilidad y tino la «grandiosa creación» de Shakespeare, la traducción de García de Villalta y la representación de que fue objeto. Y si para todo encuentra interpretación plausible, no ocurre lo mismo cuando trata de explicar la exactitud desconcertante del público, que hizo fracasar la obra con sus protestas y silbidos, cuando no riéndose en pasajes altamente dramáticos.

A continuación Enrique Gil habla de la imaginación del poeta, presentándolo como una fuerza de la naturaleza, como el más profundo y penetrante conocedor del corazón humano y de sus vaivenes y combates; para señalar luego las principales bellezas de la obra, la gradación del crimen, el carácter de Lady Macbeth en contraste con su marido, la reacción de Macduff, al saber la muerte de su esposa y de sus hijos, exclamando que Macbeth no tiene hijos en quienes vengarse.

Este rasgo está aislado, y no tiene par en el mundo dramático, salva, no obstante, la opinión de no pequeña parte del público que juzgó conveniente acogerle con risas, derecho que no disputamos, puesto que se compra por la módica cantidad de dos pesetas.

Pasando a la representación, Enrique Gil empieza diciendo que por ser Shakespeare desconocido en España «más allá del reducido círculo de los hombres de letras», nuestros actores

se han visto en medio de un mar desconocido, sin más brújula que el sentimiento en general, y sin más guía que su talento.

<sup>7</sup> 19 y 20 de diciembre de 1838.

Ni Julián Romea estuvo acertado en su papel, ni menos la señora Díez, que hubiera hecho muy bien los de Julieta, Desdémona o Cordelia, mas no el de Lady Macbeth, cuya resolución contrasta con las dudas y debilidades de su esposo, mientras que la señora Díez se mostró en escena tan agitada e irresoluta como el marido. De los demás «sólo podemos decir que desplegaron mucha medianía».

Benévolo parece, en cambio, el crítico al juzgar la traducción de García de Villalta, no tan fiel como dijeron «los entendidos». García de Villalta amplifica casi siempre, y más de la cuenta. Pero no faltan pasajes felices, ni versos armoniosos, como dice Enrique Gil, aunque la variedad métrica del drama español antiguo no siempre produce el mejor efecto. ¿Habrán algo peor que una redondilla trasladando una obra como *Macbeth*? De todos modos no puede achacarse a torpeza del traductor, aunque fuera escritor de muy corto vuelo, el fracaso de la obra. El famoso pasaje en que da Macbeth su definición de la vida ha quedado diluido, ha perdido su nervio, mas aun así no deja de producir efecto.

It is a tale  
told by an idiot, full of sound and fury

estrepitosa historia  
por un idiota con calor contada  
entre gestos y voces inclementes,  
hasta que al fin descubren los oyentes  
que la conseja no les cuenta nada.

Más graves fueron quizá las deficiencias de los actores; pero todo parece indicar que el gran responsable de la catástrofe fue el público. (Y, sin embargo, un público no muy diferente había de aplaudir, muchos años después en la época de Bécquer, a un Shakespeare representado por actores italianos que más de una vez actuaron en España.)

No todos los críticos pensaron como Enrique Gil. El de *El Alba*, periódico semanal de literatura y artes; afirma que el público había silbado la obra justamente, a pesar del nombre de Shakespeare y de la traducción de García de Villalta, que le parecía buena.

¿En quién, pues, está la culpa? La culpa, y para nosotros culpa imperdonable, está en el que se ha atrevido a ponerla en escena, sin despojarla de los innumerables defectos que, como negros borrones, manchan los más brillantes cuadros del gran poeta del Támesis (sic); y sin consultar antes de todo el gusto del pueblo ante quien se había de representar. En efecto, en una época en que por desgracia las más sagradas creencias no encuentran acogida en la mayor parte de los corazones, no podía ser bien recibido un drama empezado y conducido hasta su desenlace por la intervención de brujas, sombras y espectros, cosas que no sirven ya ni para intimidar a los niños. [...] Los fríos asesinatos que a cada paso ensangrientan el drama, han contribuido también a su mal éxito, porque el público que antes los aplaudía está ya saciado de la sangre, y si ayer excitaban su entusiasmo los mayores horrores, hoy ya prorrumpe en risa y silbidos tan sólo al ver brillar la hoja de un puñal. A nuestro entender, el *Macbeth* acaba de desacreditar los dramas románticos<sup>8</sup>.

Defectos del autor, brujas y espectros, fríos asesinatos y aun falta de recursos mecánicos; bien se ve que este crítico se pone al lado del público, del vulgo a quien había que dar gusto, como pensaba Lope, para que no silbara. Dejando incongruencias a un lado, retengamos dos cosas: el cansancio del drama romántico, y la dificultad de la tragedia en España, de toda tragedia y no sólo la neoclásica. No puede menos de llamar la atención, por otra parte, que en España hasta fines de 1838 no se hubiera publicado ni una sola traducción de Shakespeare, cuando en Alemania, Francia e Italia se habían editado más de una vez sus obras completas.

Durante los primeros años de la década romántica el predominio del teatro francés fue absoluto. De las ciento y pico de obras que se representaron en el Teatro del Príncipe en 1836, las traducciones del francés se elevan casi al doble que las obras españolas. Lo que no era gran novedad, porque ya algunos años antes venía ocurriendo lo propio; en el año teatral de 1831 a 1832, en el teatro del Príncipe, se estrenaron trece traducciones y cuatro piezas originales; y en el teatro de la Cruz, doce traducciones, tres comedias originales y cinco refundiciones<sup>9</sup>. Sólo a principios de la década moderada se produce un cambio.

<sup>8</sup> Núm. 3, 16 de diciembre de 1838.

<sup>9</sup> *Correo Literario y Mercantil*, núm. 575, 14 de marzo de 1832.



¿Qué obras eran? En su mayoría contemporáneas, empezando por el fecundo Eugène Scribe (1791-1861), autor cómico de piezas ligeras principalmente. De él se vertieron o adaptaron más de sesenta obras al español, y tuvo entre sus traductores a Bretón de los Herreros, con cerca de veinte; Ventura de la Vega, Mariano José de Larra, García Gutiérrez y Hartzenbusch.

Después de Scribe hay que colocar a los autores de melodramas, como Victor Ducange; *Treinta años o la vida de un jugador* fue su obra más conocida desde fines del reinado de Fernando VII. Cuarenta y ocho representaciones, cifra excepcional, alcanzó entre 1830 y 1839 otro famoso melodrama, *La huérfana de Bruselas* de Jean Nicholas Bouilly<sup>10</sup>.

En contraste con los autores cómicos y melodramáticos, los románticos franceses, que tanto escándalo habían de producir, llegaron tarde y duraron poco. El primer drama de Victor Hugo puesto en la escena española fue *Lucrecia Borgia* en 1835. En 1836 se estrenó *Hernani*, traducido por Eugenio de Ochoa. Ese mismo año se dieron cuatro obras nuevas para el público español de Alexandre Dumas (conocido desde antes): *Teresa*, traducción de Ventura de la Vega; *Antony*, de Ochoa; *Margarita de Borgoña* (La Tour de Nesle), de García Gutiérrez; y *Catalina Howard*. En 1837 se estrenó *Maria Tudor* de Victor Hugo. Apenas hubo después obras de estos autores<sup>11</sup>. Con ellos compitió un dramaturgo que en España pasó por romántico, Casimir Delavigne, de quien se estrenaron tres obras en 1836. Ninguna de éstas ni las mencionadas anteriormente se representaron más de tres o cinco veces seguidas, lo que no indicaba mal éxito, aunque muy inferior al de algunos melodramas.

Los antiguos dramaturgos franceses quedaron poco menos que ignorados, con la excepción de Molière, de quien siguieron representándose algunas obras, sobre todo *El médico a palos*, arreglado por Moratín. *El Cid* de Corneille, que traducido por Tomás García Suelto a principios de siglo había popularizado Maiquez, apenas se repuso alguna vez hasta 1835. De

<sup>10</sup> *Cartelera teatral madrileña*, I: años 1830-1839. Madrid, C.S.I.C., 1961.

<sup>11</sup> *Angèle* de Dumas, drama traducido por Hartzenbusch con el título de *Ernesto* (1838). Se representó una sola noche por haberse prohibido.

Racine, tan admirado por clasicistas y no clasicistas, absolutamente nada.

De otros autores extranjeros poco hay que decir. Del teatro alemán seguía representándose esporádicamente a Kotzebue, mientras que Goethe continuaba siendo desconocido como dramaturgo, y Schiller, traducido a principios de siglo, no volvía a ser repuesto. Tras el Shakespeare afrancesado de Ducis, ahora se intentó dar por primera vez otro más verdadero, con la traducción que hizo García de Villalta de *Macbeth*; pero ya hemos visto el mal resultado que tuvo.

Por lo que se refiere a autores nacionales contemporáneos, también los del género cómico llevan la palma. El primero, Bretón de los Herreros, por ser el más fecundo de todos y porque algunas de sus obras alcanzaron un número de representaciones superior al corriente. A Moratín se le sigue aplaudiendo, después de eclipsado muchos años. En la España de Calomarde no se permitieron *El sí de las niñas* ni *La mogigata*; sólo a principios de 1834 pudieron representarse de nuevo. Hasta Manuel Eduardo de Gorostiza sigue en escena de vez en cuando, y no sólo con su más reciente producción, *Contigo pan y cebolla*, sino con otras muy anteriores.

En el drama el más afortunado fue Martínez de la Rosa. *La conspiración de Venecia* estuvo representándose sin interrupción durante quince días después del estreno, cosa insólita, no superada ni por los melodramas de más éxito. Es verdad que por entonces el autor era jefe del Gobierno, lo que indudablemente favoreció la publicidad del acontecimiento teatral; pero más tarde, cuando las circunstancias eran muy otras, la obra volvió a representarse. En orden descendente, *El trovador* de García Gutiérrez, con once representaciones; *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch, con nueve, y el *Don Alvaro* de Rivas, con siete, para ser respuestos luego en alguna que otra ocasión, son los dramas que mejor acogida tuvieron. Años después será Zorrilla, que no empezó como dramaturgo hasta 1839, el que coseche más aplausos. Otros tuvieron no menos éxito con determinadas obras: Gil y Zárate, con *Carlos II el hechizado*; Roca de Togores, con *Doña María de Molina*.

Pero a todos oscureció Hartzenbusch con una comedia de magia, *La redoma encantada*, que se repitió desde el estreno, en octubre de 1839, treinta veces seguidas. Nada semejante

había ocurrido en el teatro español desde que un autor francés, Grimaldi, vecindado en Madrid desde 1823, puso en escena en 1829 *Todo lo vence el amor* o *La pata de la cabra*, la obra más conocida en su tiempo por los habitantes de toda España: setenta y dos mil permisos, como era entonces de rigor, tuvo que extender don José Zorrilla Caballero, mientras fue superintendente de policía, para que pudieran trasladarse a Madrid desde provincias los que deseaban ver la obra.

¿Y los dramaturgos del siglo de oro, aquellos que los románticos alemanes habían glorificado, y algunos escritores españoles proponían como modelo, considerando que representaban la tradición dramática a la que el pueblo seguía mostrándose fiel?

Los más representados fueron, por este orden, Rojas Zorrilla, Tirso, Lope, Moreto y Calderón, aunque siempre, como antes y después de este período, de manera muy discontinua, pues en España no existió como en Francia una *Comédie Française* con un repertorio constante de obras nacionales antiguas. También en este caso predomina la comedia sobre el drama. *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso se da cuatro veces en 1833, otras cuatro en 1838 y una en 1839; *El desdén con el desdén* de Moreto, una vez en 1833, cuatro en 1837, una en 1838; *La moza de cántaro* de Lope, dos en 1833, cuatro en 1837. El drama más representado en esos años fue *García del Castañar* de Rojas Zorrilla: once veces entre 1836 y 1839; al que sigue *El convidado de piedra* de Tirso, que en esos mismos años se da siete veces.

De Calderón se representan entre 1833 y 1839 seis comedias, la de más éxito *Casa con dos puertas mala es de guardar*, ocho veces; la que menos, *El escondido y la tapada*, con una; y dos dramas: *La vida es sueño*, cinco veces; *El garrote más bien dado* y *Alcalde de Zalamea*, tres.

Ni las comedias llegan al número de representaciones que tuvieron las de Moratín en las mismas fechas: veintiuna *El sí de las niñas*; trece *La mogigata*.

Si el lector recuerda lo que ya se indicó a propósito de la polémica calderoniana entre Boehl y Mora y con motivo del traslado de los restos de Calderón en 1841, no parece que haga falta más para probar cuán equivocados estaban Boehl de Faber, Agustín Durán, Salvador Bermúdez de Castro y tantos

otros creyendo que Calderón, Lope y demás dramaturgos del Siglo de Oro seguían siendo los predilectos del público español.

### LAS REFUNDICIONES

Ocurre, además, que ninguna de las obras del teatro español antiguo que acaban de mencionarse fueron en verdad representadas; las que se llevaron a escena no eran las escritas por Lope, Tirso o Calderón, sino las modificadas por Cándido María Trigueros, Dionisio Solís y otros refundidores. Pues desde fines del siglo XVIII se había producido en España un fenómeno notable, desconocido en el resto de Europa: la refundición de obras dramáticas del siglo XVII, en la creencia de que para representarlas con éxito era necesario alterar algunos pasajes, acortar escenas, suprimir personajes y sustituir el texto original, añadiendo el refundidor por su cuenta lo que le parecía conveniente.

Dionisio Solís (1774-1834) refundió, entre muchas comedias antiguas, *La villana de Vallecas*, *Por el sótano y el torno*, *El mejor alcalde el rey*, *El alcalde de Zalamea*, *La dama duende*, *La dama boba*, *Marta la piadosa*, *García del Castañar*.

El tino con que imitaba Solís el estilo del autor cuya obra restauraba era tal, que un célebre humanista y poeta de nuestros días, habiendo asistido a la representación de una de estas comedias, y escrito después un análisis de ella, fue a alabar precisamente como lo mejor de la pieza un trozo de versificación que era todo de Solís: tan felizmente había sabido darle el colorido dominante en el cuadro. Refundición hubo en que ingirió Solís más de mil versos, no dejando de la obra original sino el título y alguna escena<sup>12</sup>.

La refundición implicaba: 1) que la obra original no era muy conocida del público; es decir, que no la había visto representar con frecuencia, o no la había leído. Cosa normal con el teatro español del siglo XVII. Para darse cuenta de la discontinuidad que esto supone, no hay más que recordar la regularidad y perseverancia con que la *Comédie Française* repre-

<sup>12</sup> J. E. Hartzenbusch, «Noticias sobre la vida y escritos de Don Dionisio Solís», *Revista de Madrid*, 2.ª serie, tomo I, pág. 494.

sentó desde su fundación, en 1860, las obras de los clásicos franceses. 2) que no la consideraban obra tan perfecta o de tan subida calidad que no admitiera alteración o enmienda. Lo que hubiera sido herejía inconcebible tratándose de un Racine, cuyos versos sabían de memoria muchos espectadores. 3) que el refundidor la cree no obstante de grande o suficiente mérito, y por eso quiere facilitar su representación. 4) y que esta representación no puede hacerse con éxito sin modificarla, toda vez que en su forma originaria no tendría la aceptación que merece.

Cierto que no es poco lo que puede decirse y se dice contra las refundiciones; pero a todos estos argumentos en contra se puede responder con uno en pro, que en mi concepto no tiene réplica: o hemos de renunciar a ver en la escena una multitud de admirables composiciones antiguas, que como las escribieron sus autores no se pueden representar, o es preciso refundirlas<sup>13</sup>.

Las refundiciones venían a dar un mentís a Boehl de Faber y a Durán. Según ellos, la influencia clasicista francesa había impuesto en España un arte dramático ajeno al gusto tradicional, popular, que seguía admirando a Calderón. Dos supuestos falsos. Ni los franceses habían ejercido tal influencia, ni interrumpieron lo que ya había desaparecido. Ni los cultos «ilustrados» tenían a Racine por único modelo, ni el pueblo echaba de menos a Lope y Calderón, entregado como estaba a sus imitadores buenos y malos, a *El diablo predicador*, a Comella y al melodrama.

El fenómeno de la refundición era, además de insólito, contradictorio en pleno romanticismo. Cuando se iniciaron las refundiciones había el propósito de ajustar el teatro del siglo XVII a las medidas vigentes del neoclasicismo; ponerlo al día, en suma, sometiéndolo a aquellas reglas que Lope encerró para que no dieran voces. Pero si en la época de Moratín semejante operación tenía aún algún sentido, en la del duque de Rivas, autor de *Don Alvaro*, resultaba un contrasentido. ¿No se consideraba precisamente aquel teatro antiguo como romántico por

<sup>13</sup> E. de Ochoa, en el ensayo fechado en 1848, que precede a su edición de las *Obras escogidas* de Hartzenbusch, reimpresa en París, Garnier, 1891, pág. IX.

no haber hecho caso de las famosas unidades establecidas por la preceptiva clásica? ¿Cómo ahora, pues, cuando triunfaba la libertad romántica en la escena, seguían mutilándose, alterándose las obras de los mismos autores a quienes se rendía culto y se aconsejaba imitar? <sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Los refundidores, por otra parte, revelaban desconocimiento, o hacían caso omiso del concepto, reiterado por A. W. Schlegel, de unidad orgánica, que impedía la menor alteración de la obra poética.

## OBRAS Y AUTORES

### BRETÓN DE LOS HERREROS

EN PÁGINAS anteriores se habló ya de las tres obras que iniciaron el drama romántico español, *La conjuración de Venecia* (1830) de Martínez de la Rosa, *Macías* (1834) de Larra, y *Don Alvaro* (1835) del duque de Rivas. A partir de entonces se suceden los dramas históricos o legendarios, y entre sus cultivadores surgen nombres que adquieren pronto notoriedad, como García Gutiérrez, Hartzenbusch y Zorrilla.

De los muchos que escribieron para el teatro, pocos dejaron de pagar tributo a la moda del día, empezando por alguno tan adverso al romanticismo como Bretón de los Herreros.

Manuel Bretón de los Herreros (Quel, Logroño, 1796-Madrid, 1873) se hizo aplaudir por primera vez con su comedia *A la vejez viruelas* en 1824, en el momento más oportuno para él por el vacío teatral que había producido la ausencia de Moratín, Gorostiza y Martínez de la Rosa. *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, pocos años más tarde, a la que siguieron otras obras en el período que nos ocupa, como *Muérete y verás* y, sobre todo, *El pelo de la dehesa* en 1840, confirmaron a Bretón como el primer autor cómico de su tiempo. Ninguno llegó a trazar con más acierto en sus comedias los rasgos peculiares de la cambiante sociedad española de entonces. Muy lejos ya de Moratín, Bretón procedió con gran libertad y desenvoltura en la composición de sus obras, cayendo a veces, aunque siempre con gracia, en lo vulgar.

Como redactor del *Correo Literario y Mercantil* ya le vimos atacar burlescamente al teatro romántico<sup>1</sup>. No fue la única

<sup>1</sup> Ver págs. 210 y sigs.

vez. En *El poeta y la beneficiada*, de 1838, hay un personaje que lee un drama suyo:

*Don Blas*: ¡Matadla! —*El Prior*:  
 ¡Misericordia! —*Don Pedro*:  
 ¡Aquí de mis fuertes puños!  
 (*Se oyen gritos a lo lejos*)  
*Elena*: ¡Favor, socorro!  
*El corregidor*: ¡Silencio!  
*Los soldados*: ¡Cierra, España!  
*La bruja*: ¡Dios del infierno,  
 salga de su centro el mar  
 y crujan los elementos!  
 (*Tabló. Dase la batalla  
 entre el granizo y los truenos;  
 desmáyase doña Elvira;  
 el prior canta el Te Deum;  
 la fragata se va a pique,  
 la bruja baila el jaleo;  
 arde la ciudad, y baja  
 el telón.*)

Sin embargo, Bretón había sido pocos años antes de esta parodia el autor de *Elena*, pieza que reunía elementos del melodrama, otro producto de Francia, que se permitía tantas o más libertades que el drama romántico, aunque con mayores truculencias e inferior calidad poética.

*Elena* se estrenó en Madrid el 23 de octubre de 1834. Al editar la obra a mediados de siglo con otras suyas, Bretón le añadió una nota que empieza así: «Con este drama hizo el autor su primer ensayo en un género harto distinto del que habitualmente ha cultivado. Sus amigos le instaban a dar alguna muestra de su poca o mucha capacidad para crear situaciones de grande interés y pintar afectos y caracteres de aquellos que no caben en la comedia propiamente así llamada. El moderno romanticismo estaba en su mayor auge, y era difícil que temprano o tarde dejase de llevar también alguna ofrenda a las aras del ídolo nuevo. Procuró, sin embargo, no convertir su culto, quizá no muy voluntario, en fanática superstición»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> *Obras*. Madrid, 1883, tomo I, pág. 189.



El romanticismo estaba de moda y como otros, Bretón de los Herreros, que era con Mesonero Romanos el más antirromántico de los escritores de su generación, quiso ponerse a la altura de las circunstancias. Y escribió en vez de un drama romántico, como él dice, un melodrama. Pero un melodrama singular, cuyos primeros actos, de los cinco en que se divide, tienen el aire cómico, chusco de sus comedias, sin que pueda uno adivinar cómo todo aquello ha de convertirse en algo terriblemente serio. Así ocurre, sin embargo; tras unas escenas en plena sierra entre bandoleros tan feroces como generosos, al final Elena y su amante se encuentran y se abrazan al mismo tiempo que don Gerardo, tío y despedido pretendiente de Elena, se mata de un pistoletazo.

#### PACHECO

Joaquín Francisco Pacheco (Ecija, 1808-Madrid, 1865) escribió *Alfredo* en 1834 y lo vio representar al año siguiente, dos meses después del estreno de *Don Alvaro*; y hasta se diría que como réplica a la obra de Rivas, aunque no fuera ésta la intención del autor, según declaró en un tardío prólogo. En realidad, el de Rivas es el drama del destino inevitable, mientras que en el de Pacheco lo que acarrea todos los males es el pecado de la sensualidad, junto con el demonio encarnado en la figura de un griego intrigante y ateo. También tiene su parte la pura casualidad, gracias a la cual van llegando a escena en actos sucesivos inesperados personajes causantes de nuevas situaciones trágicas.

Joaquín Francisco Pacheco, que en el foro y la política de su tiempo ocupó puestos muy importantes, todavía se lisonjaba en su vejez, al recopilar con otras obras *Alfredo*<sup>3</sup>, que su drama pudo haber tenido la resonancia que no alcanzó, de haberlo escrito en verso. Sin embargo, *La conjuración de Venecia* fue el drama español con más frecuencia representado en el período romántico, a pesar de la prosa. *Alfredo* no pasó de las tres representaciones al estrenarse, quedó luego totalmente os-

<sup>3</sup> *Literatura, Historia y Política*. Madrid, I, 1864.

curecido, y si vale la pena recordarlo aquí es sobre todo por el contraste que ofrece con *Don Alvaro*.

A principios del siglo XII, Alfredo, joven señor siciliano, está decidido a partir hacia el Oriente, inquieto por la suerte de su padre, Ricardo, que fue allá como cruzado, y de quien hace tiempo no ha vuelto a saber nada. Sus presentimientos los cree confirmados por un trovador y peregrino que en sus cantos menciona el nombre del padre. Cuando he aquí que se presentan procedentes de los Santos Lugares dos ingleses, Jorge y su hermana Berta. Jorge es el que da la noticia de la muerte de Ricardo en el sitio de Tolemaida; Berta es hoy su viuda.

En el carácter y comportamiento de Alfredo, antes tan bondadoso, se produce un cambio radical. Le domina una «pasión incestuosa»; se ha enamorado apasionadamente de Berta. Y cuando al declararle su amor, se presenta repentinamente Jorge, Alfredo se lanza sobre él con una daga y lo mata. El asesinato de Jorge no altera las relaciones entre Alfredo y Berta. Deciden santificarlas, y aunque el arzobispo de Palermo se opone, allí está un nuevo personaje, el misterioso griego, que trae no se sabe de dónde a un sacerdote para officiar en la ceremonia. Así acabarán los remordimientos que enturbian la felicidad de los amantes; pero ya ante la capilla se alza la sombra de Jorge, visible sólo para ellos, acusándoles de sacrílegos.

Aún hay luego más sorpresas. Al regresar Alfredo y Berta de un cacería les sale al encuentro el propio Ricardo, padre del uno y marido de la otra. Ricardo perdona a su mujer y le ordena que se recluya en un monasterio; a Alfredo le exige que salga del castillo y del país. Pero Alfredo no se resigna a perder a Berta, y aunque acuciado por el griego piensa en matar a su padre, al final acaba suicidándose.

No es el desarrollo de la acción lo que interesa al autor, sino la motivación psicológica de los personajes, sus pasiones, sus remordimientos, su lucha interior. La obra carece de elementos pintorescos y de figuras cómicas, y el honor y la venganza están ausentes. *Alfredo* viene a ser como una tragedia clásica en prosa con algunos aditamentos románticos. A Espronceda, que entre acertado y arbitrario reseñó la obra en *El Artista*, le pareció un hermoso pensamiento dramático mal puesto en escena.

## GARCÍA GUTIÉRREZ

Antonio García Gutiérrez (Chiclana, Cádiz, 1813-Madrid, 1884) de familia modesta, empezó los estudios de medicina, pero los abandonó pronto y se dedicó a las letras.

Orientado hacia el teatro, se limitó al principio a traducir del francés algunas piezas de Scribe. Pero en 1836 obtuvo fama inmediata con el resonante triunfo de *El trovador*. A partir de entonces dio otros dramas al teatro, *El paje*, *El rey monje*, *El encubierto de Valencia*, *Simón Bocanegra*, aunque ninguno fue recibido con el aplauso del primero.

Como tantos otros escritores fue redactor o colaborador de diversas publicaciones periódicas; pero ni el teatro ni el periodismo pudieron retenerle en Madrid, y en 1844 se trasladó a México y Cuba. Allí publicó nuevas obras dramáticas, entre ellas una parodia de *El Trovador* con el título de *Los hijos del tío Tronera*.

En 1850 regresó a España y volvió durante algunos años al teatro, mas no al drama, sino principalmente a la zarzuela, que entonces adquiría importancia con músicos como Arrieta y Asenjo Barbieri.

Liberal progresista, García Gutiérrez intervino en la revolución de 1854, la última revolución romántica, según Bécquer. Diez años más tarde iba a tener en la escena éxitos no menores que en su juventud con nuevos dramas, *Venganza catalana* (1864), y al año siguiente *Juan Lorenzo*. Tras la Revolución de Septiembre fue nombrado cónsul en Bayona y Génova. Académico de la Española desde 1861, en 1872 ocupó el cargo de director del Museo Arqueológico Nacional.

*El trovador* se estrenó el 1 de marzo de 1836 en el Teatro del Príncipe. En la primera jornada Jimeno, viejo al servicio de don Nuño, conde de Luna, en conversación con otros criados, pone en antecedentes al espectador contando cómo veinte años atrás entró un día en la casa señorial una gitana que echó mal de ojo a uno de los dos hijos del conde don Lope, Nuño, el actual heredero, y Juan, muy niños entonces. Nuño enfermó y no pudo mejorar de salud hasta que la gitana fue aprehendida y quemada públicamente como bruja. Pero la hija de la hechicera vengó su muerte haciendo desaparecer al her-

mano de Nuño, cuyos restos se encontraron luego entre las cenizas de una hoguera recién apagada.

La acción dramática empieza propiamente con Leonor, a la que vemos desobedecer a su hermano don Guillén, por querer casarla con don Nuño, a quien no ama. Leonor está enamorada de Manrique, el trovador, y antes que aceptar el matrimonio que quieren imponerle, está dispuesta a recluírse en un convento.

Jornada segunda. Se dice que en el ataque de Velilla había muerto Manrique combatiendo en favor del conde de Urgel contra el rey de Aragón. Al saberlo Leonor, ya en un convento, se hace el propósito de acabar allí su existencia. Don Nuño, ahora Justicia de Aragón, decide raptarla antes de que profese. Pero cuando sus esbirros llegan al convento ven inesperadamente a Manrique, al que suponían muerto, y huyen.

En la jornada tercera la acción empieza en la cabaña de la gitana Azucena, hija de la que quemaron en otro tiempo por haber hechizado a Nuño. Azucena cuenta a Manrique, que cree ser hijo suyo, la vieja historia; pero comete una equivocación, prontamente rectificada, al decir que en vez del niño secuestrado lanzó a la hoguera a su propio hijo. De la cabaña de Azucena pasamos a la celda conventual de Leonor. Llega Manrique para huir con su amada, la cual, tras breve resistencia, accede a la fuga.

Jornada cuarta. Estando don Nuño y otros señores en su campamento, durante el sitio de Castellar, unos soldados traen detenida a Azucena, a la que el anciano Jimeno reconoce como autora del secuestro y muerte del hermano de don Nuño. Un nuevo desplazamiento nos lleva a la torre de Castellar, donde se encuentran Leonor y Manrique. Agitado aún por un sueño que había de resultar profético, Manrique declara a Leonor su muy humilde origen; pero esto no lo hace despreciable para ella ni disminuye su amor.

En la quinta y última jornada, que transcurre en el palacio de la Aljafería de Zaragoza, Leonor, decidida a conseguir la libertad de Manrique, hecho prisionero en Castellar, no duda en fingirse enamorada de don Nuño. De aquí pasamos en la misma Aljafería al calabozo donde están presos Azucena y Manrique. Llega Leonor; Manrique se indigna por haber ella implorado su perdón a don Nuño. Leonor acaba confesando que

al mismo tiempo había tomado un veneno cuyos efectos empieza a sentir, y poco después expira. Se presenta don Nuño y unos soldados conducen a Manrique al patíbulo. Al oír el golpe de la cuchilla Azucena revela a don Nuño que el decapitado Manrique era su hermano.

Larra hizo de *El trovador* una larga y entusiasta crítica<sup>4</sup>. En medio de sus elogios señalaba la pluralidad de temas, acciones y personajes principales de la obra. Junto al amor hay otra fuerza decisiva: «No es la pasión dominante del drama el amor; otra pasión, si menos tierna no menos terrible y poderosa, oscurece aquélla: la venganza.» Dos acciones asimismo, rivalizando una con otra: «Así es que hay dos exposiciones; una enterándonos del lance concerniente a la gitana, que constituye ella por sí sola una acción dramática; y otra poniéndonos al corriente del amor de Manrique, contrarrestado por el del conde, que constituye otra. Y dos desenlaces: uno que termina con la muerte de Leonor la parte en que domina el amor; otro que da fin, con la muerte de Manrique, a la venganza de la gitana.» Y como hay tres personajes de igual importancia y ningún verdadero protagonista, Larra piensa que el vasto plan de la obra era más de novela que de drama.

A propósito del fondo social de *El trovador*, un personaje de Galdós dijo lo siguiente: «Me parece a mí que este drama esconde una médula revolucionaria dentro de la vestidura caballeresca; en él se enaltece al pueblo, al hombre desamparado, de oscuro abolengo, formado y robustecido en la soledad: hijo en fin de sus obras; y salen mal libradas las clases superiores, presentadas como egoístas, tiránicas, sin ley ni humanidad»<sup>5</sup>.

El drama se sitúa, en efecto, dentro del romanticismo de la rebeldía. Manrique rompe convenciones sociales; sin sacramento matrimonial, vive con su amante, a la que arrancó sacrílegamente de un convento; se cree, por otra parte, hijo de una gitana y no reniega de ella; como tampoco Leonor, dama aristocrática, se avergüenza de que su amante tenga un origen tan despreciable para los demás.

Otros aspectos de *El trovador* se encuentran asimismo en el teatro romántico de esta época. El protagonista, como el

<sup>4</sup> *El Español*, 5 de marzo de 1836.

<sup>5</sup> *De Oñate a la Granja*, cap. III.

don Alvaro de Rivas, tiene origen misterioso. Misteriosa es también la gitana Azucena, hija de la que pereció por hechicera y bruja. El elemento onírico lo tenemos en el sueño de Manrique como motivo lírico y vaticinador. La cárcel es aquí imagen de la opresión y antesala de la muerte. Trovador era Macías en el drama de Larra, trovador es Manrique en el de García Gutiérrez. Ambos triunfan sobre el noble en las lides de amor, pero sucumben ante su poder. La figura del trovador, que se eleva por su valor personal y su arte, representa la consagración romántica del poeta.

Para algunos críticos *El trovador* es como una ópera hablada. La acción dramática tiene su parte lírica y musical. En el convento donde está Leonor se oye a las monjas cantar un responso. Hay un canto de Azucena junto a su choza al empezar la jornada tercera. En la misma jornada Manrique, el trovador, canta acompañado de su laúd, y vuelve a cantar del mismo modo en la cárcel. Hay además por parte de Manrique recitados líricos de su pasión amorosa. El drama, pues, se prestaba a su transformación en ópera; es lo que hizo Verdi en 1853 aprovechando una adaptación italiana de la obra.

*El trovador* fue un acierto que no tuvo sucesión inmediata. La obra que le siguió, *El paje* (1837), puede considerarse como una variación sobre el mismo tema. Otro joven trovador —aquí el paje— que canta acompañado de su instrumento junto a la ventana de Blanca, mujer del conde de Niebla, de la cual se había enamorado. Pero Blanca, mucho antes de su casamiento, amó a don Rodrigo, de quien tuvo un hijo que hubo de ocultar y dio luego por perdido. Don Rodrigo retorna al cabo de los años y pide a Blanca que abandone al marido y le siga. Blanca accede después de fingirse enamorada del paje hasta obligarle a que mate al conde. El paje se llama luego a engaño y decide castigar a Blanca dándole a beber un licor envenenado; pero su amor se lo impide en el último momento, cuando él mismo ya había apurado el fatal brebaje. Al morir se descubre que él es el hijo de don Rodrigo y de Blanca.

El público no respondió esta vez tan favorablemente como a *El trovador*, sin duda por parecerle inferior la obra. Sin embargo era más trovadoresca que la otra al hacer de la principal figura femenina una mujer casada. Mas quizá por eso resultó menos aceptable. Con la doncella cabían muchas libertades en

la escena; con la casada, en cambio, el público español admitía muy pocas.

En *El rey monje* (1837) no es un trovador ni un paje el enamorado, sino un monje; monje no por vocación sino, pudiéramos decir, por razón de Estado. Pues Ramiro, encerrado en el claustro mientras reina su hermano Alfonso, se desespera viéndose esclavo de injusta ley. En realidad Ramiro no es un monje medieval, sino un joven del siglo XIX para quien el amor es la única justificación de la vida. Se enamora de Isabel y es amado por ella, y no puede olvidarla cuando a la muerte de su hermano lo eligen rey, ni al volver al monasterio, depuesta ya la corona. Tampoco Isabel deja de amarle apasionadamente, y si pecó, no duda en declarar que amó el pecado. ¿Pecado?, exclama Ramiro, y añade:

dale otro nombre;  
esa es la vida, es la luz.

En suma, dos jóvenes románticos que hablando del amor dicen verdaderas herejías. Al final, Ramiro, consumido por la fiebre y arrepentido a medias, muere antes de que el hermano de Isabel pueda vengarse.

El amor es más poderoso que los impedimentos que se le oponen. Ramiro, vuelto al claustro, no muere víctima de la venganza sino a consecuencia de la pasión amorosa que aún vive en su recuerdo con nostalgia romántica:

Allá muy lejos, como luz del cielo,  
Una hermosa ilusión encantadora  
Soñando, vislumbré.

Poder político contra felicidad individual es el tema de *Simón Bocanegra* (1843), drama basado en un personaje histórico, Simone Boccanera, el primero que fue elegido dux de Génova en 1339. La elección es lo que presencia el espectador en el prólogo de la obra. Y ya desde el principio se produce el contraste: Bocanegra es nombrado dux el mismo día en que fallece Mariana, su amante. En el transcurso de la acción, muchos años después, vemos al viejo dux acompañado de Susana, la

joven que adoptó de niña tras la muerte de su hija, mientras que a su alrededor se mueven conspirando quienes intentan derribarle del poder, movidos por la ambición o la venganza.

García Gutiérrez construye el drama sobre el secreto y la sorpresa, hábilmente utilizados para producir efecto. Susana viene a descubrirse que no es sino María, hija del propio Bocanegra, abandonada de niña junto al mar. Al final el dux muere envenenado, pero muere de un modo solemne y bien teatral, rodeado por senadores de la república, por María y Gabriel, que acaban de casarse, y hasta por un viejo enemigo que reconciliado con él le pide perdón.

El efectismo es frecuente y el asunto trillado; con todo, la figura de Bocanegra tiene cierta grandeza. Corsario famoso, hombre libre y combativo, es llevado al poder contra su voluntad, aunque cuenta con el apoyo del pueblo, al que pertenece; convertido en dux, no cesa en una nueva lucha contra los mismos que le rodean y traicionan. El poder no hace feliz ni compensa las desdichas personales.

Como veremos en otro lugar, García Gutiérrez colaboró con Zorrilla; *Juan Dandolo*, drama representado en 1839, es obra conjunta de uno y otro. Sin duda García Gutiérrez fue entre los dramaturgos de su tiempo el más afín a Zorrilla. Pero es menos convencional, sobre todo en las figuras femeninas, que tienen a menudo personalidad acusada en contraste con la ñoñería de las mujeres de Zorrilla. Otra diferencia bien marcada puede observarse en el comportamiento político de ciertos personajes; la rebeldía, desconocida para el uno, es frecuente en García Gutiérrez. Es también curioso que Zorrilla, cuya obra dramática pudo darse por conclusa con *Traidor, inconfeso y mártir*, es decir a sus treinta y dos años de edad, no diera después ninguna otra producción de importancia. Por el contrario, García Gutiérrez, que también tuvo su crisis y su huida a América, se renovó más tarde como dramaturgo, obteniendo éxitos tanto o más sonados que en su juventud.

El primero con *Venganza catalana*, drama estrenado el 4 de febrero de 1864 y representado cincuenta y seis veces consecutivas en el Teatro del Príncipe. Los periódicos de aquellos días prodigaron al autor los más hiperbólicos elogios. «Brotó de nuevo en nuestra España el genio de Calderón», empezaba



diciendo *La Unión* del 15 de febrero<sup>6</sup>. Más tarde, *La Soberanía Nacional* estampaba: «La nación que ve brillar en su seno literatos como don Antonio García Gutiérrez, nada tiene que envidiar a las demás naciones del orbe»<sup>7</sup>. A los ocho días del estreno, gran número de escritores, artistas y editores —entre los que figuraban Castelar, Hartzzenbusch y López de Ayala— se reunieron en un salón del Teatro del Príncipe y «en medio del más ardoroso entusiasmo nombraron una comisión que en nombre de todos ofreciera al Sr. García Gutiérrez un testimonio inequívoco de admiración y estima»<sup>8</sup>. Aquellos señores se decidieron por una edición de *obras escogidas* costeada por suscripción, que apareció años más tarde<sup>9</sup>.

Toda la obra es una apelación al sentimiento patriótico, una apoteosis de la nación española. Los catalanes y aragoneses de Roger de Flor salvan con su valentía al imperio bizantino. El arrojo de los almogávares es envidiado por el propio emperador; la princesa María, ante la abyección de los griegos, se declara española:

Yo no soy desde este día  
griega, ¡no!, soy española.

Y así constantemente a lo largo de la obra se contraponen la valentía de los españoles a la cobardía de los griegos. Hasta el punto de que el episodio amoroso ligado al guerrero queda en segundo término. El drama está en el triunfo de los almogávares, en la envidia que suscita y en la traición del emperador que hace de Roger su víctima, provocando así la venganza catalana.

¿Qué pudo producir tal entusiasmo en el público? Se ha hablado de «las concesiones al ambiente de aquellos años de agitación política y patrioter que precedieron a la revolución de septiembre»<sup>10</sup>. En realidad la agitación patrioter venía de

<sup>6</sup> J. R. Lomba y Pedraja, prólogo a su edición de la obra en Clásicos Castellanos, pág. XIII.

<sup>7</sup> Prólogo a *Obras escogidas* de D. A. G. G. Madrid, 1886, pág. VII.

<sup>8</sup> *Ibid.*, págs. V-VI.

<sup>9</sup> En realidad el volumen no apareció hasta 1870, entre otras razones porque la corrección de pruebas se encargó a un señor muy viejo y «flaco de vista».

<sup>10</sup> *Lomba: ob. cit.*, pág. XIX.

antes. A partir de 1859 el Gobierno de O'Donnell se había lanzado a varias aventuras guerreras. La campaña de Marruecos, popularísima, con la sonada batalla de los Castillejos, la toma de Tetuán y el triunfo final del ejército español; después la expedición a México, interrumpida sagazmente por su propio jefe, el héroe de los Castillejos; la de Cochinchina, el bombardeo del Callao y la anexión de Santo Domingo. Una serie de acciones militares que hoy vemos como manifestación del expansionismo colonial de la burguesía española de la época, parecido al de la burguesía francesa bajo Napoleón III.

Así, pues, *Venganza catalana* vendría a ser en la escena un himno patriótico semejante al de Alarcón en su *Diario de un testigo de la guerra de Africa*. Pero examinando la obra con alguna atención, también se puede observar que en contraste con la franqueza y lealtad de los fieros almogávares hay una corte llena de bajeza y corrupción, y un emperador desleal que hará matar a Roger traidoramente; y que los máximos elogios (fuera del jefe, que no es español) son para el pobre soldado, tan valiente como sufrido, que muere oscuramente, mientras la fama la alcanzan sólo los grandes capitanes. Así lo dice en malos versos Perich de Naclara:

La gloria  
Acompañará a los nombres  
Que han de quedar de los hombres  
Guardados en la memoria;  
Mas para un pobre cualquiera  
Que sangre y vida aventura,  
Y tendrá por sepultura  
Lejana tierra extranjera;  
Que su patria desampara  
Por... ¡no sé qué! ¡Me confundo!  
¿Qué sabrá mañana el mundo  
Si hubo un Perich de Naclara?

La gloria, pues, de tanta acción heroica la merecen más bien los humildes, el pueblo. García Gutiérrez seguía siendo un progresista.

Su último triunfo teatral se produjo un año después del estreno de *Venganza catalana* con otro drama, que si no alcanzó tanta popularidad como el anterior, le superaba literariamente,

*Juan Lorenzo*. El asunto —las Germanías de Valencia en el siglo XVI— ya lo había aprovechado García Gutiérrez en otro drama de su juventud, *El encubierto de Valencia* (1840). Pero éste se funda en la oposición entre un mercader, Juan de Bilbao, y don Juan, infante de Castilla; sólo que el mercader es aquí el valiente, el leal, el verdaderamente noble, mientras que don Enrique es ambicioso, desleal y perjuro hasta el último momento, en que paga su duplicidad con la vida. También en España, como puede verse, la burguesía decapitó a los aristócratas, aunque sólo en la escena. La motivación política es evidente. La obra se escribió al terminar la guerra civil (1840). Poner en las Germanías de Valencia a un personaje cuyo nombre es Juan de *Bilbao* revela por sí solo cuál era el pensamiento de García Gutiérrez.

Juan Lorenzo, artesano estudioso que antes fue familiar del cardenal Cisneros, cuya obra política admira grandemente, es el defensor de los plebeyos contra los abusos de la nobleza. El es quien hace llegar la protesta de los agermanados hasta el emperador Carlos, y el que organiza y arma a los gremios para que se apresten a la lucha en caso necesario. Juan Lorenzo logra atraer a su causa al tejedor Guillén Sorolla; pero éste, impulsado por la ambición y deseo de venganza, acaba poniéndose al frente de la indefinida chusma de los «desmandados» que aterrorizan a la ciudad tras cometer un asesinato. Juan Lorenzo, que ha presenciado aquel hecho el mismo día en que iba a casarse con Bernarda, ve derrumbarse sus ideales políticos, y el fracaso es lo que le hace morir.

La protesta, según él, y en su caso la rebelión armada, deben tener una justificación moral. La lucha contra el poderoso no es para implantar el terror, sino para que triunfe la justicia, y sólo pueden hacerla efectiva fuerzas organizadas, no anárquicas; los plebeyos, no la chusma. *Juan Lorenzo* es el drama del ideal revolucionario traicionado por aquellos mismos que fingidamente parecen compartirlo.

## HARTZENBUSCH

Juan Eugenio Hartzenbusch y Martínez (Madrid, 1806-1880) era hijo de española, que murió siendo él niño, y de un

ebanista alemán establecido en Madrid, en cuyo taller practicó el oficio. Cursó Humanidades en los Reales Estudios de San Isidro entre 1818 y 1822, para dedicarse luego a la pintura y al francés, del que tradujo varias obras dramáticas, así como refundió otras del teatro antiguo español. Del alemán vertió algunas poesías líricas y numerosas fábulas.

En 1835 aprendió taquigrafía, y tres años más tarde trabajaba como taquígrafo para el *Diario de Sesiones* de las Cortes. Pero poco antes, a principios de 1837, se representó con extraordinario éxito un drama suyo titulado *Los amantes de Teruel*. Al que siguió un año más tarde *Doña Mencía*, con acogida no menos entusiasta. Nuevos dramas, como *Alfonso el Casto*, *La jura de Santa Gadea*, *La madre de Pelayo*, y varias comedias, entre otras *La visionaria*, *La coja y el encogido*, *Juan de las Viñas*, completaron posteriormente su producción dramática, sin contar traducciones y dos obras de magia, una de las cuales, *La redoma encantada*, alcanzó gran popularidad. Entretanto publicó poesías, cuentos y artículos literarios y de costumbres en diferentes revistas, como ya vimos en otras páginas de este libro.

En la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneira tuvo a su cargo la edición de varios dramaturgos antiguos, Tirso, Calderón, Alarcón, Lope. Durante largos años fue funcionario y luego director de la Biblioteca Nacional.

*Los amantes de Teruel*, cuya primera representación es del 19 de enero de 1837, dramatiza la conocida historia o leyenda de Diego Marsilla e Isabel de Segura, ya llevada al teatro en el siglo XVII, entre otros por Tirso de Molina. El acto primero es como un prólogo que sirve para poner en antecedentes al espectador. Estamos en 1217 y en el palacio del emir de Valencia. Ausente el emir de la ciudad, su mujer Zulima traslada a sus habitaciones a un cautivo cristiano de quien se ha enamorado. Por él sabemos que se llama Diego Marsilla, que nació en Teruel y que desde la infancia amó a Isabel y fue por ella amado. Pero tuvo un rival poderoso y rico, y Marsilla no consiguió del padre de Isabel más que un plazo de seis años para enriquecerse y ser aceptado como marido, plazo que se cumplirá dentro de seis días. Marsilla combatió en las Navas de Tolosa, luchó contra los albigenses y llegó a Siria como cru-

zado, donde un francés a quien había salvado la vida le legó al morir sus riquezas. Con ellas regresaba a su ciudad natal, mas fue hecho prisionero por unos corsarios y conducido a Valencia. Zulima, por su parte, le declara abiertamente su frenético amor y le promete riquezas y libertad si acepta que sea suya. De no ser así, le amenaza con vengarse condenándole a la esclavitud e impidiendo su casamiento con Isabel; pero Marsilla se mantiene firme en su negativa. Lo que sí hace, al saber que es la sultana, es ponerle al corriente de una conjuración que ha descubierto contra su marido el emir. Regresa éste el mismo día a Valencia y se dispone a castigar inmediatamente a los conjurados; Zulima tiene que huir cuando proyectaba matar a Marsilla.

En el acto segundo, cuya acción transcurre en Teruel, en casa del padre de Isabel, don Pedro de Segura, él y don Martín, padre de Diego Marsilla, en vez de batirse en duelo por un altercado que tuvieron en otro tiempo, acaban reconciliándose. La razón es que don Martín, tras una enfermedad que padeció, se siente obligado a Margarita, la mujer de don Pedro, por ser ella a quien debió su curación. Entretanto, dice, no ha vuelto a saber de su hijo. Don Pedro le recuerda de todos modos que respetará el plazo de seis años que le dio para casarse con Isabel.

Dos escenas importantes hay en lo demás del segundo acto. Una entre Margarita y su hija Isabel, que sigue oponiéndose a su casamiento con Rodrigo de Azagra. Su actitud, dice la madre, va contra la autoridad paterna:

Prendarse de quien le cuadre  
no es lícito a una doncella,  
pues entonces atropella  
los derechos de su padre.

En vano trata de persuadir a su hija haciéndole ver el carácter de la edad en que ha nacido —vista anacrónicamente desde el siglo XIX—, edad de acero en donde

Amistad, sangre y amor,  
todo humano sentimiento  
se sacrifica al sangriento  
ídolo llamado honor.

El honor no es sino una convención social a la que se sacrifican los sentimientos más naturales. Margarita sabe que para favorecer a su hija tendría que arrancar del corazón de su esposo el terrible código del honor,

y el afecto natural  
restablecer primitivo.

La otra escena es aquella en que Rodrigo, altanero y tenaz, insiste, no obstante las razones de Margarita, en su empeño de casarse con Isabel, aunque no le quiera; en su orgullo, la consecución de lo prometido es ya punto de honor. Como Margarita le haga ver que no es justo sacrificar así la dicha de su hija, y alegue nuevas razones para evitar tal sacrificio, Rodrigo amenaza, muy poco caballerescamente, con unas cartas que posee del fallecido Roger de Lizana a su amante. Margarita reconoce haber sido ella la adúltera, y quiere ver las cartas destruidas; pero Rodrigo le responde que sólo las tendrá cuando la hija le dé su mano, de lo contrario las entregará al marido.

En el acto tercero Zulima, vestida de hombre, llega a la casa de don Pedro y se entrevista con su hija. Hábilmente va dando noticias de Marsilla entre el creciente interés de Isabel, que acaba desmayándose al oír que su amado había muerto. Al dolor que le produce esta falsa noticia sigue la confesión de su madre. En su amargura y desesperación, Isabel piensa rechazar de todos modos a Rodrigo; pero su madre le hace ver que será ella y no Isabel quien sufra las consecuencias cuando Rodrigo muestre las cartas que prueban su culpa en el pasado. Otro infortunio para Isabel, que está dispuesta a salvar a su madre sacrificándose por ella.

El acto cuarto tiene dos partes, y en las dos se oye toque de campanas; la acción queda, pues, supeditada al tiempo. En la primera parte vemos a Mari-Gómez vistiendo de novia a Isabel, abatidísima. Va a sonar la hora en que salió Marsilla de Teruel hace seis años, e Isabel recuerda el momento, agitada por doloroso combate interior. Entonces se presenta Rodrigo de Azagra, el otro Azagra, como dice él mismo, no el vengativo, sino el conciliador. No persigue más objeto que hacer suya a Isabel, aunque tengan que vivir separados uno de otro. Se arroja a sus plantas, le entrega las cartas de Lizana, menos una,

y se dispone a detener los preparativos de la boda. Luego llega don Pedro, y le hace saber a su hija los muchos beneficios que la familia debe a Rodrigo. E Isabel cede. Su padre, sin embargo, espera que suene la hora del plazo convenido con Marsilla antes de celebrarse el casamiento de la hija. En otra escena aparece Margarita y le da a don Martín la fausta noticia de que su hijo vive, pero entonces precisamente suena el toque de vísperas.

Segunda parte. En un bosque inmediato a Teruel aparecen Marsilla y Adel, enviado del emir de Valencia, atados a un árbol por unos bandidos; pero un arquero los ahuyenta. El arquero es Zulima, quien al libertar a Marsilla le dice que no busque a Isabel en su casa sino en la de Rodrigo. Ella fue la que hizo retrasar su regreso mediante los bandidos e hiriendo al mensajero que se adelantó hacia la ciudad. Don Martín encuentra a su hijo y no puede comunicarle sino que llega ya tarde. En su desesperación Marsilla se revuelve contra la Providencia por ser injusta y se niega a aceptar la validez del casamiento de Isabel por parecerle sacrílego. Entretanto Adel, en persecución de Zulima por orden de su esposo, el emir de Valencia, le da alcance y la mata.

El acto quinto empieza con un diálogo entre Isabel y su madre, en lucha una y otra con sus remordimientos. Sola Isabel, pone su única esperanza en la clemencia divina y la muerte. Repentinamente se produce el encuentro con Marsilla, que ha penetrado por un balcón en la casa; su pasión delirante se enfrenta con la virtud de Isabel, quien al fin, para librarse de él y de su propio amor, declara que le aborrece. Declaración fatal que como rayo fulminante mata a Marsilla; a cuya muerte sigue poco después la de Isabel, que le abraza al expirar.

Tú me lloraste ajena, tuya muero,

son sus últimas palabras.

Para Larra la mayor dificultad del drama consistía en hacer admisible que una mujer poseída de tan grande amor como Isabel, acabara dando su mano a quien no amaba<sup>11</sup>. El escollo, a su juicio, lo había resuelto felizmente el autor con el episodio

<sup>11</sup> *El Español*, 22 de enero de 1837.

de la madre de Isabel; así ésta no cede a la seducción, sino al deber. Si Larra se equivoca el juzgar demasiado favorablemente la figura de Rodrigo de Azagra, acierta en cambio al considerar una gran creación la de Marsilla, luchando solo contra todos. Cuando califica de sacrilego e injusto el vínculo matrimonial que le priva de su bien, y su padre le arguye que

En presencia de Dios formado ha sido.

Marsilla replica:

Con mi presencia queda destruido.

«Sublime respuesta de la pasión, tan sublime por lo menos como el famoso *Qu'il mourut* de Corneille.» Los personajes, prosigue Larra, obran movidos por un resorte superior a ellos mismos, que no es sino el amor.

Amor absoluto, que por lo puro parece de origen celestial, como piensa Marsilla, y que manifiesto ya en la infancia responde ciertamente a la naturaleza. Una vez más, el perenne conflicto de naturaleza contra ley. La convención social, favorecida por el azar o la venganza, acaba prevaleciendo, y los amantes perecen; pero el amor sobrevive, triunfa sobre la misma muerte. Estamos en presencia de unas víctimas de injusta ley, como en la tragedia clásica, y de una glorificación del amor como en las leyendas medievales (Tristán e Iseo) que el romanticismo renueva.

Todo queda muy lejos del teatro español del siglo de oro. Con razón dice Picoche que Hartzenbusch, aun partiendo de Tirso de Molina en la obra del mismo título, *Los amantes de Teruel*, escribió la suya en contra de Tirso<sup>12</sup>. El concepto de la autoridad paterna cuya legitimidad se pone ahora en tela de juicio; del honor, que no depende de la opinión de los demás, sino de la propia conciencia; de la precedencia de los sentimientos naturales sobre el riguroso código social; todo refleja en el autor moderno un sentido de la vida y de la sociedad muy opuesto al de su predecesor.

<sup>12</sup> *Los amantes de Teruel*. Introduction, édition critique et synoptique par Jean-Louis Picoche. París, Centre de Recherches Hispaniques, 1970, vol. I, pág. 75.



Hartzenbusch no improvisaba. «Cada uno de sus dramas es producto de muchos meses de trabajo»<sup>13</sup>, decía un tanto sorprendido Ferrer del Río, pensando seguramente en la rapidez de otros contemporáneos que hasta hacían gala de su capacidad de improvisación, creyéndose por ello más románticos. No sólo componía Hartzenbusch lentamente, sino que después de representadas con éxito y publicadas sus obras las sometía a frecuente revisión.

De las diecinueve ediciones de *Los amantes de Teruel* registradas por los bibliógrafos y publicadas en vida del autor, apenas hay alguna que sea mera reimpresión. Las demás presentan modificaciones de mayor o menor importancia; a veces fundamentales. Esto sin contar los esbozos manuscritos del mismo drama dados a conocer por Picoche.

Mientras las primeras ediciones, de 1836 a 1840, ofrecen escasas variantes, la de 1849 presenta cambios radicales. El drama ha quedado reducido de cinco a cuatro actos, lo que da otro equilibrio a la obra. Ciertos personajes no sólo cambian de nombre sino de carácter; la criada Mari-Gómez al transformarse en Teresa deja de ser el personaje de antes con sus burlas y latinajos; y como se eliminan asimismo otros pasajes cómicos, el contraste grotesco-sublime desaparece. Se borra algún toque orientalizante. El episodio de los bandoleros queda suprimido; parte accesoria, pero que daba la nota pintoresca. Los rasgos de Azagra se humanizan al no mencionar las cartas de Lizana. En vista de éstos y otros cambios, Jean-Louis Picoche —que ofrece en cuadros sinópticos las variantes de todas las ediciones por él conocidas— llega a la conclusión de que Hartzenbusch quiso hacer una obra clásica que no envejeciera<sup>14</sup>. Salvador García, por su parte, cree que «pretendió rebajar el tono romántico de su drama» porque las exageraciones románticas estaban ya desprestigiadas<sup>15</sup>.

Todo lo cual es cierto; pero hay otros detalles significativos que se han pasado por alto. Basten dos de muestra. En la quin-

<sup>13</sup> *Galería de la literatura española*. Madrid, 1846, pág. 165.

<sup>14</sup> *Ob. cit.*, I, pág. 149.

<sup>15</sup> Introducción a *Los amantes de Teruel*. Madrid, Castalia, 1971, página 35.

ta escena del acto primero, al mencionar Marsilla la batalla de las Navas de Tolosa, Zulima le interrumpe

lugar maldito del cielo

palabras que desaparecen en la edición de 1849. Cuando en la penúltima escena del cuarto acto, una de las más intensas de la obra, don Martín, para calmar el frenesí vengativo de su hijo, se refiere a los culpables pidiéndole que abandone su castigo «al justo cielo», Marsilla replica:

¿Del cielo os prometéis justo castigo?  
 ¿De ese cielo al delito favorable,  
 de las virtudes áspero enemigo?

También estos versos fueron suprimidos en la citada edición.

Se sabe que Hartzzenbusch refundió expresamente la obra para ser representada en el Teatro Español, que en 1849 substituyó bajo patrocinio del Gobierno al viejo teatro del Príncipe. Ahora bien, el nuevo teatro, inaugurado con una representación de *El sí de las niñas* de Moratín, significó una manifiesta reacción antirromántica, como vio en seguida Zorrilla<sup>16</sup>. La cual llevaba consigo otra reacción política, iniciada ya antes y acentuada ahora considerablemente después de la revolución europea de 1848, cuya repercusión, sin ser la única, vimos a propósito de un drama, *Amor de padre*, de Martínez de la Rosa. En tal momento y en el escenario del Teatro Español todo lo que rozara la susceptibilidad religiosa y patriótica del conservatismo imperante no podía ser del agrado del público, ni contar con el beneplácito del comisario regio del teatro, Ventura de la Vega, que personificaba mejor que nadie la reacción de aquellos años. Aunque dramáticamente tuviera plena justificación, no se podía tolerar que una mahometana como Zulima llamara a las Navas de Tolosa lugar maldito; ni que un amante desesperado negase la justicia de la Providencia. Se estaba volviendo al conformismo del siglo XVII, cuando paradójicamente paganos, moros y herejes no podían hablar en escena como lo

<sup>16</sup> Ver pág. 535.

que eran, esto es, como enemigos de la fe católica, porque ni censores ni espectadores lo hubieran permitido.

Con la relativa sencillez de la acción dramática en *Los amantes de Teruel* contrasta notablemente la de *Doña Mencía, o la boda en la Inquisición* (1838).

La hermosa y devota Mencía y su tutor el bondadoso don Gutierre, familiar de la Inquisición, se enteran de que su hermana bastarda Inés, a la que destinan al claustro, tiene cita en el jardín de la casa con el capitán don Gonzalo. Mencía reprocha a Inés su comportamiento y le recuerda que Beatriz Coronel, la mujer que un día acabó por luterana en las hogueras inquisitoriales de México, era su madre. Justo es, según Mencía, que todos huyan de la hija para que la herética peste no se extienda; por eso será recluida en un convento.

¿Quién, di, de una mujer la mano acepta,  
si el sambenito vil se alza en su cuna?

Pero como Inés se rebele, negándose a obedecer a su hermana, Mencía le hace creer que don Gonzalo, sospechoso de herejía, corre peligro de ser detenido por don Gutierre. Inés, atemorizada, escribe unas letras rompiendo con don Gonzalo. Cuando éste llega a su cita, quien le recibe es Mencía. Y lo que resulta de este encuentro es que los dos se enamoran uno de otro perdidamente.

Acto segundo. Por una vieja carta de don Guillén de Herrera (que es el verdadero nombre de don Gonzalo) a doña Beatriz Coronel, viene a saberse que hubo en México un tal Alonso de Lanuza que llamaba hija suya a quien no lo era sino de don Guillén. Doña Mencía interpreta la carta creyendo que Inés es hija de don Guillén y de la herética Beatriz, y que no es hermana suya ni siquiera por parte de padre (puesto que ella es hija de Alonso de Lanuza y Leonor de Villarreal). En este acto Mencía y Gonzalo, ya amantes, aparecen afligidos por graves preocupaciones. Gonzalo ha sido denunciado a la Inquisición, no sin fundamento; él mismo declara la causa:

Tengo una Biblia en romance  
Y un retrato de Lutero.

Por eso trata de huir. Pero Mencía, en medio de su consternación, le pide que en vez de escapar se denuncie él mismo al tribunal para atenuar al menos su condena. Gonzalo se niega terminantemente a claudicar así, pues para él, según le dice a la atemorizada Mencía,

La Inquisición es la afrenta  
del claro nombre español.

Ya iba Gonzalo a partir, cuando Mencía lo oculta en un aposento viendo llegar a don Gutierre, en persecución de un hereje, que resulta ser el propio Gonzalo. Pero Inés, que ha escuchado, celosa, la conversación anterior de los amantes, descubre a don Gutierre lo que sucede y se llevan preso a Gonzalo.

La acción del acto tercero transcurre un año más tarde en el locutorio de un convento. Un criado, Chacón, trae un cuadro para colocarlo en la celda de Inés; tenía que ser el retrato de su madre, pero por lo visto se han equivocado y es el de otra mujer. A continuación Mencía cuenta exaltadamente a don Gutierre, que ha dejado de pertenecer al Santo Oficio, cómo al ser preso Gonzalo se presentó ella al tribunal, donde después de un terrible interrogatorio, que le hizo sin querer contradecirse, la sometieron a tortura y al final la casaron por poderes con su amante, al que ni siquiera pudo ver. Luego, tras un diálogo entre Mencía e Inés, llega Chacón para anunciarle misteriosamente a Mencía que Gonzalo ha escapado de la cárcel disfrazado de fraile y que va a llegar de un momento a otro. Llega, en efecto, y le propone a Mencía la fuga; pero antes quisiera ver a su hija. Al decirle Mencía que su hija es Inés, Gonzalo asegura que la madre no fue Beatriz, a la que escribió solamente como amiga y confidente de Leonor. El nombre de Leonor despierta sospechas en Mencía. Todo lo que va contando Gonzalo de lo sucedido hace veintiséis años corresponde exactamente con su edad. Ve Gonzalo el retrato femenino que han llevado al locutorio y afirma que no es de Beatriz sino de Leonor (es decir, la madre de Mencía). Llega entretanto un comisario de la Inquisición con sus alguaciles, y Gonzalo saca un puñal para matarse; pero se lo arrebató Mencía, segura ya de que es su hija, y es ella la que se quita la vida mientras a su padre y amante se lo llevan preso.

Extensa y entusiasta fue la crítica que hizo Enrique Gil de *Doña Mencía*<sup>17</sup>. Después de unas consideraciones generales sobre el teatro y la sociedad, y de resumir lo mejor que puede el argumento de la obra, cree un acierto del autor su manera de tratar el tema inquisitorial. La Inquisición está presente en toda la obra, pero indirectamente, entrando en la acción dramática sólo cuando las circunstancias lo exigen, y sin necesidad, por otra parte, de largos y retóricos razonamientos contra el tribunal de la fe. -

Enrique Gil admira sobre todo la caracterización de los personajes femeninos; los delicados rasgos de la inocente doña Inés en contraste con el carácter resuelto de doña Mencía.

Este corazón lastimado, orgulloso, lleno de desengaños pero sediento de amor; esta mujer que exasperada por la desdicha se irrita contra la ventura ajena; este alma árida y supersticiosa, pero asaltada a cada paso por violentas pasiones, presenta a los ojos del espectador un personaje sombrío, misterioso, lleno de enigmas y de sumo interés dramático.

Señala el crítico a continuación las diferencias de ritmo y tono de cada acto —la acción lenta del primero, la animación y apasionamiento del segundo, el fondo melancólico y oscuro del tercero— y, por último, el desenlace trágico y vigoroso, sobre inesperado, después de exclamar Mencía:

Deja que al cielo blasfemante acuse,  
que con mi corazón juega inclemente.

El amor víctima de un destino adverso era tema sobradamente conocido y ya tratado por Hartzzenbusch en *Los amantes de Teruel*; pero en *Doña Mencía* el destino está suplantado por la Inquisición. A la que el autor parece presentar desde un punto de vista nada arbitrario, aunque poco corriente. Que Gonzalo, hereje declarado, sea objeto de la persecución inquisitorial, a nadie puede sorprender; que guardé el secreto de sus amores con una dama casada, es lo que debía esperarse de un

<sup>17</sup> *El Correo Nacional*, 14 y 15 de noviembre de 1838, en Enrique Gil y Carrasco, *Obras completas*, ed. Jorge Campos, Madrid, Atlas, 1954, págs. 407-415.

hombre de honor. Pero que no se le diga a Inés, sino tardíamente, quién era su madre, por haber sufrido condena como herética, y que por ello tenga que renunciar al amor y recluirse en un convento; que las medias palabras, o las palabras ambiguas, o el silencio que el temor a la Inquisición produce, contribuyan al equívoco que conducirá a la catástrofe, todo hace ver que la simple presencia de la Inquisición afectaba la vida entera de la sociedad española, aun al margen de las creencias religiosas y sin necesidad de actuar directamente.

*Doña Mencía* no se representó tantas veces como *Los amantes de Teruel*, pero fue una de las obras más aplaudidas en su tiempo y de las que produjeron mayor impresión<sup>18</sup>. «Las obras capitales de nuestro poeta son *Los amantes de Teruel* y *Doña Mencía*», dijo Ochoa<sup>19</sup>. Sin embargo, *Doña Mencía* fue olvidada con los años, excepto por don Juan Valera, y nadie pensó en reponerla como se hizo tardíamente con otras obras románticas. Desde la reacción de mediados de siglo todo cuanto tendía a minar el respeto a instituciones religiosas del presente o del pasado, aun tan poco gratas como la Inquisición, fue mal visto por la burguesía conservadora. Su susceptibilidad patriótica y religiosa era incompatible con un drama que ponía en escena a todo un hereje proclamando su heterodoxia y siendo al mismo tiempo un caballero español. Si nadie se atrevió a defender abiertamente la Inquisición, atacarla hubiera parecido manifestación extemporánea de anticlericalismo de mal tono. Dejó de mencionarse a *Doña Mencía* en los manuales o se pretendió negarle todo valor literario<sup>20</sup>.

Hartzenbusch es el único de los dramaturgos españoles del período romántico que supo crear un tipo de mujer ambiciosa y decidida, semejante en cierto modo a Lady Macbeth. Sus personajes más apasionados, firmes e inteligentes son femeninos. Las mujeres de Rivas, ángeles de consuelo, son puramente pasivas, y cuando les toca ser víctimas no se rebelan, se resig-

<sup>18</sup> «Su Majestad agració al aplaudido autor con la Cruz de Isabel la Católica, y la empresa de teatros le regaló una pluma de oro, plata y nácar adornada de un rubí.» En la introducción a *Obras escogidas* de Hartzenbusch, pág. XIV.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. VII.

<sup>20</sup> Así Cejador en su *Historia de la lengua y literatura castellana*, VII, 1917, pág. 259, que la rebaja al nivel de los folletines de Luis de Val.

nan. Las de Zorrilla, por su extrema inocencia o bobería, se dejan engañar fácilmente, y de ellas no hay que esperar maldad o rebeldía. Por una sola vez hizo Zorrilla hablar a una mujer con odio y rencor en *Traidor, inconfeso y mártir*, y él mismo lo lamentó después.

Ya se notó en su tiempo que había en Hartzenbusch algo que le diferenciaba de otros contemporáneos, y fue atribuido a su ascendencia alemana. «Propende al gusto alemán y en ocasiones es acaso más profundo de lo que conviene en la escena» observación de Ferrer del Río que basta, por otra parte, para advertir cuál era el nivel intelectual del teatro de la época<sup>21</sup>. «En las obras de Hartzenbusch hay un no sé qué de grave y meditabundo, que recuerda mucho el gusto alemán», dice Eugenio de Ochoa<sup>22</sup>.

Quizá la extrañeza que producía le hizo refrenarse. De haber tenido otro temperamento, hubiera cultivado seguramente aquella misma extrañeza, reveladora de su originalidad; pero Hartzenbusch era muy tímido personal y literariamente, y en vez de lanzarse por donde quizá hubiera aventajado a muchos, acabó plegándose a las circunstancias. Sean o no del gusto alemán, hay en su teatro aspectos que no se encuentran o no son frecuentes en otros. Tal, por ejemplo, el amor incestuoso, que ya hemos visto en *Doña Mencía* y vuelve a presentarse en *Alfonso el Casto* (1841).

En esta obra, como en otras del autor, no es fácil desenredar el argumento. El desarrollo de la acción no va derecho a su fin, sino dando rodeos y añadiendo complicaciones. Estamos en el año 792. Las intrigas de los nobles que luchan en favor o en contra del rey Alfonso —deseosos al mismo tiempo de casarse con su hermana Jimena— ocupan la mayor parte del drama; pero no son motivos de seguridad política o militar los que determinan las decisiones del rey. Alfonso está enamorado de su hermana y oculta a duras penas su pasión, hasta que un día su vieja nodriza, para ponerle a prueba, le hace creer que Jimena no es hermana suya. Entonces descubre su gran amor, para caer después en el mayor abatimiento al saber

<sup>21</sup> *Galería de la literatura española*, pág. 166.

<sup>22</sup> Introducción a *Obras escogidas* de Hartzenbusch, París, Garnier, 1897, pág. V.

que no es verdad lo que le dijeron. Por último accede a que Jimena se case con Sancho, conde de Castilla, pero obligándoles a que se alejen para siempre de su lado y no pueda verlos más.

La figura de la mujer sigue siendo en *Alfonso el Casto* lo que en otras obras; frente a Ordoño, frente al mismo rey, Jimena, tan femenina, tan enamorada, en vez de debilidad lo que muestra es «mi varonil resolución», como ella dice de sí misma en una ocasión.

*La jura en Santa Gadea* (1845) es el drama que más se asemeja formalmente a las obras del teatro antiguo español. En vista de que Rodrigo quiere hacerle jurar que no tuvo parte alguna en la muerte de don Sancho de Castilla, el rey Alfonso decide casar a Jimena no con Rodrigo Díaz, sino con Gonzalo Ansúrez. De aquí el dilema, o ceder en la oposición al rey, o perder a Jimena. Rodrigo, sin dudarlo, prefiere cumplir con su deber.

Hartzenbusch ha prescindido del conflicto que explotaron Guillén de Castro y Corneille. Rodrigo ya no es el amante ni el vengador, ni siquiera el valiente guerrero, sino el ciudadano obediente a la ley. El rey saldrá ganando si respeta las instituciones, y quien le da esta lección política es el Cid.

Como siempre, las figuras femeninas son las mejor trazadas. El apasionamiento de Jimena contrasta con la seca rudeza de Rodrigo. Pero éste tampoco es un personaje de cal y canto. En una ocasión, contrariamente al «mantenella y no enmendalla» tradicional, reconoce que se ha excedido y promete corregirse.

Confieso a fe de cristiano  
Que anduve ayer en el reto  
Procax, iracundo y vano;  
En reparación prometo  
Ser hoy en la lid humano.

Esta mayor flexibilidad no es corriente en el drama romántico imitado del antiguo. Los conflictos de honor se producen y se resuelven de una manera tajante, que el espectador da por sabida con anticipación. La más ligera ofensa se venga inmediatamente con la espada, sin dar lugar a ninguna otra



consideración, por justificada que esté; como si los personajes fuesen fantoches mecánicos y no seres humanos.

Es verdad que a veces peca Hartzzenbusch por lo contrario, por un exceso de flexibilidad que amenaza destruir la figura dramática. Para sorprender al espectador llega a extremos que quebrantan la unidad de la obra, como sucede en *El bachiller Mendarias* (1842). Pieza que oscila por sus contrapuestos elementos entre la comedia y el drama. Sin hablar de su confuso desenvolvimiento por haber personajes cuyo origen se quiere encubrir. Y lo mismo ocurre en *Honoría* (1843), que está, como el autor reconoce, entre la comedia y el drama.

*La madre de Pelayo* (1846) no puede colocarse entre los mejores dramas de su autor, pero conviene recordarlo porque en el primer acto hay un pasaje, con una nota de Hartzzenbusch, que dice haberlo imitado de la *Merope* de Alfieri y que «se han tenido presentes para el drama varias tragedias que hay con aquel argumento o con otro semejante». No es el único caso. En *Alfonso el Casto* también declara que el personaje de Ordoño está ideado a semejanza del Conde don Rubio que introduce Cubillo en su comedia *Primera parte del Conde de Saldaña*, «cuyos dos primeros actos se han tenido presentes al escribir este drama». Buena prueba de que Hartzzenbusch en la composición de sus obras las sometía al laborioso proceso que observó Ferrer del Río, sin dejarse llevar exclusivamente por su imaginación y menos por la improvisación repentina, como afirmaba Zorrilla de sí mismo sin ser verdad. Además, como ya se ha visto en el caso de *Los amantes de Teruel*, Hartzzenbusch no dejó de corregir y retocar constantemente sus obras. Otro rasgo que no es único, pero tampoco frecuente entre los dramaturgos de su época.

Eugenio de Ochoa asegura que las obras cómicas de Hartzzenbusch fueron recibidas con frialdad por el público<sup>23</sup>. Bien lo notó el propio autor, y en los sucesivos *rifacimenti* de algunas, *Los amantes de Teruel*, por ejemplo, lo vemos suprimiendo pasajes cómicos. Sin embargo, Hartzzenbusch es autor divertido, sólo que a su manera; y esta singularidad es probablemente la que no le cayó en gracia al público de su tiempo. El

<sup>23</sup> Introducción a *Obras escogidas* de Hartzzenbusch, pág. XV.

sentido de lo cómico es muy privativo; lo que hace reír a unos, deja impasibles a otros.

Para apreciar el humor de Hartzenbusch basta leer su comedia *Juan de las Viñas*, que no es sino una serie de situaciones grotescas producidas de un modo tan lógico como absurdo, más que por circunstancias externas, por lo que dicen los personajes de la obra. El principal, Juan de las Viñas, es hombre de sistema, pero que actúa siempre en contra de lo que le aconseja su sistemático modo de razonar. Con buen resultado, pues al final va a casarse con la hermosa Leocadia; matrimonio al que no podría oponerse su rival, Juan, aunque quisiera, por ser de Real Orden, es decir, por haberlo ordenado los reyes de España con grandes prisas, sin dar a los desprevenidos novios más que media hora para que preparen y celebren la boda con toda solemnidad. El diálogo, en prosa, contiene todas las incongruencias posibles en medio de su lógica. No llega, claro está, al teatro del absurdo de nuestros días, aunque tenga ciertas semejanzas, pero desde luego difiere del teatro cómico de Bretón y otros contemporáneos. Lo mismo podría decirse de *La coja y el encogido*, cuya gracia está en las situaciones, en el embrollo que los mismos personajes crean, y no en el diálogo; o de *La visionaria*, donde todos los equívocos derivan de un personaje que siempre interpreta torcida y absurdamente todo cuanto ve y oye. A lo que parece, la racionalidad no fue para Hartzenbusch característica dominante del ser humano. Quizá por eso cultivó la fábula.

Desde *La pata de la cabra*, de Grimaldi, diez años antes, ninguna otra obra fue tan aplaudida como *La redoma encantada*, de Hartzenbusch, comedia de magia estrenada el 26 de octubre de 1839. Obra muy entretenida, que bastaría para desmentir a los críticos que negaron *vis cómica* al autor. Hartzenbusch no carecía de humor ni de imaginación. Las aventuras del pícaro Garabito, del marqués de Villena, el famoso nigromante, de la hermosa Dorotea, del conde de la Biznaga, gran fanfarrón, y de otros personajes que tanto gustaron a chicos y grandes, juntamente con una pléyade de brujos y brujas, monstruos diversos, caballeros y damas, soldados, bailarines, niños y músicos, parecen a veces la escenificación de algún cuento alemán, tan fantástico como irónico, o de los que el propio Hartzenbusch escribió, justamente elogiados por Valera.

## ROCA DE TOGORES

MARIANO ROCA DE TOGORES (Albacete, 1812-Lequeitió, Vizcaya, 1889), de aristocrática familia, marqués de Molíns desde 1848, hizo sus estudios en Madrid. Tuvo entre sus maestros a Alberto Lista, y como él fue profesor de matemáticas. Muy joven colaboró en las *Cartas Españolas*, luego en el *El Artista* y más asiduamente en el *Semanario Pintoresco Español* al comienzo de la publicación en 1836. Un año más tarde obtuvo su primero y único triunfo en el teatro con el drama *Doña María de Molina*. Después se entregó de lleno a la política; elegido diputado varias veces, llegó a ser con el tiempo ministro de Fomento y de Marina. Tras la revolución de septiembre de 1868 volvió a sus trabajos literarios. Perteneció a la Academia de la Lengua y a la de San Fernando, y fue presidente del Ateneo.

En el drama *Doña María de Molina*, estrenado el 24 de julio de 1837, presenciamos una conspiración de algunos nobles y clérigos a fines del siglo XIII contra doña María de Molina, regente de Castilla por minoridad de su hijo Fernando, a quien tratan de suprimir los conjurados para nombrar rey al infante don Juan. Pero la conspiración fracasa gracias principalmente al esfuerzo y lealtad de Alfonso, tejedor de Segovia y procurador en Cortes.

Huelga decir que Roca de Togores tuvo muy presente *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina, que trata el mismo asunto; pero con modificaciones muy significativas. Así como el argumento es más complicado, los personajes ofrecen mayor variedad en su caracterización. El infante don Enrique, intrigante, astuto, modelo de doblez; don Pedro de Aragón, terco, duro, todo de una pieza; Alfonso, que en Tirso apenas tiene importancia, aquí la tiene decisiva por su intervención como representante del pueblo; la nota antisemita, tan frecuente en el teatro romántico español, la da, como en la antigua comedia, un médico judío, taimado y fanático; por último, doña María sigue siendo la reina decidida y generosa, pero ahora se muestra también madre sensible.

La obra tuvo buen éxito y fue reseñada en *El Porvenir* por Juan Donoso Cortés con su habitual retórica y desmesura:

Por un admirable instinto de poeta, ha elegido un asunto que, perteneciendo a lo pasado, pertenece también a lo presente. También reina en España en nuestros días una huérfana, cuya cuna se mece en las turbulentas olas de mares irritados; también silban sobre esa cuna providencial las serpientes; también una mujer, cuyo nombre vivirá puro, grande y glorioso en la historia, preside con cetro de oro a la consumación de nuestros altos destinos; también los vándalos la maldicen, y los pueblos la victorean; también, en fin, triunfará; y dado al aire su pendón, vivirán los españoles, bajo su pacífico reinado, días de paz y de bonanza, días apacibles y serenos <sup>24</sup>.

Excepto en sus predicciones, Donoso tenía razón. La semejanza de personajes y situaciones con la historia española contemporánea era sobradamente visible. Hasta tal punto que el drama casi podría considerarse como pieza de circunstancias. Y a eso debió, sin duda, muchos de los aplausos que le tributó el público.

La actualización política es constante y las alusiones a María Cristina por haber restaurado la libertad y abierto el camino de la patria a los emigrados liberales no pueden ser más diáfanas. Dice Alfonso a la reina:

¿Quién puede  
Llamarse hoy libre sin que ayer esclavo  
Gimiese en la mazmorra o mendigase  
Acerbo pan en climas apartados?  
A enjugar tantas lágrimas, señora,  
Los cielos compasivos te llamaron.

Ya Donoso observaba con disgusto que palabras como «libertad» y «tiranía» habían dado «una tinta de bastardo filosofismo» a ciertos personajes del drama; pero hay otras mucho más anacrónicas. En el siglo xiv no pudo emplearse la palabra «patriotismo», que aparece casi en el xix. En Tirso, la reina hablaba sólo de «vasallos»; ahora reconoce que el rey ha debido el trono al «pueblo». Y Alfonso lo confirma, usando una palabra, «ciudadano», nada medieval:

<sup>24</sup> *El Porvenir*, 28 de julio de 1837. Artículo reproducido en el tomo II de las *Obras* de don Mariano Roca de Togores, marqués de Molíns. Madrid, 1888.

Así lo educad,  
 Y sepa en teniendo edad  
 Que no debe a cortesanos  
 Sino a honrados ciudadanos.  
 Vida, trono y libertad.

En suma, el autor de la obra es un aristócrata liberal que combate a la aristocracia y sale en defensa del pueblo.

### CASTRO Y OROZCO

Otro aristócrata que escribió para el teatro fue José de Castro y Orozco (Granada, 1808-Madrid, 1869), primer marqués de Gerona, que cursó la carrera de Leyes y publicó varias obras jurídicas. También actuó en la vida política como diputado, senador y en 1858 ministro de Gracia y Justicia.

En su drama *Fray Luis de León, o el siglo y el claustro* (1837) el autor nos presenta a un Luis de León tímido, triste y melancólico, de noble cuna pero simple hidalgo, enamorado de Elvira, hermana del marqués de Mondéjar, alcaide de la Alhambra, y del humanista, poeta y político Diego Hurtado de Mendoza. Elvira está igualmente enamorada de don Luis, pero su hermano mayor la ha prometido a otro noble, el duque de Alburquerque. Cuando el marqués se entera de los amores de Elvira, y quiere vengar la ofensa hecha a su honor por la inferioridad social del pretendiente, don Diego, intelectual más comprensivo, dice (como si el joven Luis hubiera sido ya famoso):

Mejor que necios blasones  
 Yo su genio apreciaría;

y califica las ideas de su hermano de «preocupaciones» (prejuicios).

Luis de León huye de Granada después de haber tratado inútilmente de fugarse con Elvira, y en Salamanca entra en la orden de los agustinos. Al ir a cumplirse el año de noviciado se presenta allí Elvira, muerta ya el marqués y autorizada por don Diego para contraer matrimonio con don Luis; pero cuando llega al convento, su amado ya no pertenece al mundo.

Elvira se desvanece y el nuevo agustino exclama: «¡Maldición!», como buen romántico español.

Si algo singulariza a este drama, dejando aparte la pobreza inventiva y los versos mediocres, es el arte de empequeñecer a los mismos personajes históricos que presenta con admiración. Pues no se trata, como en otras obras, de destruir un mito, de despojar a una figura de la falsa grandeza que la tradición le atribuyó injustamente. Parece indudable que Castro y Orozco quiso mostrar, sin propósito alguno de detracción, no al docto teólogo y hombre de letras, sino a un Luis de León juvenil, poeta, a quien la desventura amorosa lleva al claustro; es decir, a un romántico del siglo XIX apasionado y sentimental, que en vez de resignarse y enmendar su conducta, se abate y desespera. No importarían las desemejanzas existentes entre éste y el fray Luis que conocemos. Los poetas gozaron siempre de grandes licencias para modificar la figura histórica; pero manteniendo su verdad dramática. El personaje tímido ha de actuar tímidamente, y el apasionado expresarse con pasión. En uno de los dos versos citados más arriba, Hurtado de Mendoza se refiere al genio de Luis de León; sin embargo, en esta obra no habla como genio, ni siquiera como persona de mediana inteligencia.

#### GIL Y ZÁRATE

Pocos meses después de *Fray Luis de León* se estrenaba el drama *Carlos II el Hechizado*. Su autor, Antonio Gil y Zárate (El Escorial, 1793-Madrid, 1861), era ya un veterano dramaturgo cuando aparecieron en escena las primeras obras de García Gutiérrez y Hartzzenbusch.

En Francia, donde se educó, hizo estudios científicos, pero quizá debido al ambiente familiar —era hijo de actores— el interés por el teatro se sobrepuso. En 1825 logró estrenar *El entretenido*, a la que siguieron otras comedias. Todavía en 1835, con *Blanca de Borbón*, figuraba como representante del teatro clasicista; dos años después, *Carlos II el Hechizado* lo colocaba entre los románticos. Otros dramas posteriores llevaron igualmente a escena grandes personajes históricos, *Don Alvaro de Luna*, *Guzmán el Bueno*, *El gran Capitán*.

Gil y Zárate no necesitó, como otros escritores contemporáneos, completar sus ingresos de autor dramático con el periodismo. Desde joven desempeñó varios cargos como funcionario del Gobierno; llegó a ser director general de Instrucción Pública y subsecretario de Gobernación. Después de un *Manual de literatura* que se editó con frecuencia, publicó *De la instrucción pública en España* (1855), su última obra. Perteneció a la Academia de la Lengua y a la de San Fernando.

En *Carlos II el Hechizado*, drama en cinco actos y en verso, Florencio, paje del rey, y la huérfana Inés piensan celebrar pronto su unión; pero al ver a Inés en palacio, el padre Froilán Díaz, confesor del monarca, que en otro tiempo estuvo enamorado de ella, se siente agitado otra vez por su desenfrenada pasión. Y como Inés lo rechace horrorizada, él promete vengarse, asegurándole que será suya o de nadie. Su venganza consiste en hacer creer al débil Carlos que ella es la causa de sus hechizos. Entregada a la Inquisición, es condenada como hechicera, sin que pueda salvarla el mismo rey, aun después de descubrir que es hija natural suya. Mientras la conducen al suplicio, Florencio apuñala al padre Froilán.

El argumento es sencillo, pero la acción está recargada de episodios e incidentes que revelan, más que imaginación, conocimiento de los recursos teatrales. En primer lugar, la ceremonia de exorcizar al rey; luego, sus tribulaciones, no sólo por sus culpas juveniles, sino por la triste situación política de la monarquía y las intrigas de los representantes de Austria y Francia. Una visita al panteón de El Escorial la creyó el autor complemento obligado. Hasta hay un motín popular contra el Gobierno por la carestía del pan. Y *last but no least* la vista de la cárcel inquisitorial y la descripción de un auto de fe.

Es curioso que en una obra donde aparecen más de veinte personajes, que hablan poco o mucho en escena, no haya más que uno femenino, Inés. Esto seguramente, más la ausencia de escenas cómicas, dan al drama un aire sombrío, tétrico, que sin duda Gil y Zárate creyó apropiado para la triste corte de Carlos II; su intención parece haber sido presentar al mismo tiempo dos imágenes, la del decaimiento personal del rey y la decadencia de la nación.

*Carlos II el Hechizado* es quizá el más melodramático de los dramas románticos españoles. Quien desencadena la catás-

trofe final es el padre Froilán, el «malo» de la obra, el personaje perverso. Es verdad que el fanatismo lo domina todo, pero no es la única fuerza que mueve toda aquella máquina. El padre Froilán y el vicario, urdidores de la trama que permite achacar a Inés los hechizos del rey, no se puede decir que obren por fanatismo, puesto que son unos cínicos. Los fanáticos son los más.

Hartzenbusch había presentado a la Inquisición en *Doña Mencía* como diluida a lo largo de la obra, y en un segundo plano, sin que sus agentes aparecieran en escena más que cuando la acción dramática lo requería. Gil y Zárate, con menos arte, la presenta de modo más directo, buscando el efectismo, llegando hasta la descripción del sufrimiento físico de los condenados a la hoguera. La Inquisición va unida al fanatismo, el enemigo que el dramaturgo quería combatir, mientras que para Hartzenbusch lo importante era la libertad del hombre, que el Santo Oficio hacía imposible.

El drama tuvo grande y ruidoso éxito, pero recuérdese que Jacinto de Salas y Quiroga reseñó el estreno en su revista *No me Olvides* desfavorablemente<sup>25</sup>. No por motivos literarios. Como obra dramática, *Carlos II el Hechizado* le parece admirable; cree, en cambio, que sienta un mal ejemplo contra los principios religiosos por pertenecer «a esa escuela satánica que, según nuestro pobre criterio, debe ser abandonada totalmente».

Salas y Quiroga, romántico conservador, estaba equivocado. El drama de Gil y Zárate no pertenece a ninguna escuela satánica; el autor, por cautela o por astucia, fue atrevido, mas no demasiado. Hay un momento en la cárcel en que los dos jóvenes amantes, Florencio e Inés, cerrados todos los caminos que podían conducirles a la felicidad, y sabiendo que iban a morir, piensan en quitarse ellos mismos la vida. Mas la idea de otro mundo mejor se interpone, y dice Inés:

Pero ¡ay! el celeste asiento  
sólo la virtud le alcanza,  
y es criminal nuestro intento.  
Suframos, mi bien, suframos.

<sup>25</sup> Ver pág. 287.



Ambos desisten del suicidio. Al veneno que pensaban tomar, acortando sus sufrimientos, pero impidiéndoles unirse en la eternidad, es preferible el suplicio de la hoguera. Y triunfa la solución ortodoxa, sin el menor enfrentamiento satánico con la divinidad.

La repulsa de Salas no fue única; por los mismos o diferentes motivos otros críticos condenaron igualmente al teatro romántico. Salvador Bermúdez de Castro, o quien firmara con el pseudónimo de *Lúculo* en la revista *El Iris*, aseguraba en 1841 que aunque los dramas románticos ocuparan todavía un lugar distinguido en la escena española, ya no eran los ídolos de la nueva opinión. La reacción adversa era cada vez más fuerte. Y añadía, tratando de explicar las causas:

Todas las páginas de la historia de España han sido falsificadas, explotadas miserablemente para sacar argumentos y satisfacer el ansia de la novedad: se ha creado un feudalismo a la francesa para que sirva de campo a los extravagantes dramas: hemos visto trovadores y pajes y donceles moribundos a los pies de las enamoradas señoras [...] hemos violado el asilo de los conventos y sorprendido corazones adúlteros y lascivos bajo el velo inocente de las esposas del Señor: los secretos del confesonario nos han sido revelados en la escena, y las iglesias han sido profanadas a nuestra vista por las pasiones del hombre. El amor platónico y puro, el amor adúltero, el amor incestuoso se han desnudado de importunos cendales para enseñarnos sus verdaderas formas: en nuestros oídos han sonado sus frenéticos acentos y el suicidio ha acabado la tenebrosa trama. Venganzas y violencias, asesinatos, puñales y veneno, todo se ha prodigado para producir lo que se llama el color local y el interés de las intrigas<sup>26</sup>.

Efectivamente, los excesos señalados por *Lúculo* pueden comprobarse sin más que repasar unas cuantas de las obras examinadas en páginas anteriores. El suicidio, en *Macías*, *Don Alvaro*, *Alfredo* y *Doña Mencía*; la profanación de lugares sacros, en *El trovador*, *El rey monje* y *Amor venga sus agravios*; el amor incestuoso, en *Alfonso el Casto*; el adulterio, en *El paje*.

Si Larra no creía, a pesar de su crítica de *Antony*, que el teatro pudiera influir gran cosa en las costumbres, ni para bien

<sup>26</sup> *El Iris*, I, pág. 111.

ni para mal, Alberto Lista pensaba, por el contrario, que un drama como *Los ladrones* (*Die Räuber*, de Schiller) «basta para destruir el orden civil en todo país donde se permitiese su representación»<sup>27</sup>. El llamado teatro romántico era un peligro para la sociedad y había que combatirlo.

Como se ve, la oposición a los románticos no se fundaba en razones literarias. Adulterios, incestos, suicidios fueron constantes en la tragedia desde su remoto origen, sin que levantarán protesta; pero en el drama romántico había además otros elementos que amenazaban destruir, a juicio de sus adversarios, creencias y valores muy arraigados en una sociedad católica y monárquica como la española; así, por ejemplo, la falta de respeto a las instituciones civiles y eclesiásticas, el abandono del concepto tradicional del honor y de la autoridad paterna, la exaltación del plebeyo sobre el aristócrata. No es de extrañar que muchos conservadores se sintieran alarmados.

Mientras la novela histórica española tendía a la idealización del pasado nacional, el drama romántico se caracteriza más bien por un intento de rectificación de la historia, actualizándola con ideas y sentimientos del presente. El resultado, mejor o peor conseguido, se apartaba en todo caso de la imagen aceptada tradicionalmente.

La lección la aprendieron los dramaturgos españoles en el teatro de Dumas y Victor Hugo, que no era de gran calidad, pero sí de gran libertad en la utilización de la historia. Por eso a los autores españoles les aconsejaban sus críticos que volvieran al teatro de Lope y Calderón. Casi siempre el pretexto literario era que los antiguos representaban el verdadero romanticismo nacional; pero bien sabían los que hablaban así que el teatro del siglo XVII era expresión de un orden social que muchos españoles seguían respetando: lealtad a la figura sacra del rey, sumisión a las jerarquías establecidas, devoción religiosa. Aquel teatro era, pues, el mejor antídoto contra el progresismo que expoliaba a la Iglesia, suprimía órdenes monacales y suplantaba con sus generales o con las Cortes a la autoridad real.

El drama romántico subversivo no fue duradero. La reacción antirrevolucionaria exigía un teatro menos opuesto al con-

<sup>27</sup> *El Censor*, núm. 38, 21 de abril de 1821, pág. 136.

formismo conservador. Algunos dramaturgos se adaptaron a la nueva corriente, si es que no la favorecieron, como el duque de Rivas. Pero el paso de la rebelión romántica al romanticismo tradicionalista se debió principalmente a un joven poeta, José Zorrilla, que se había dado a conocer casi de repente al morir Larra.

## ZORRILLA

### *Tradicionalismo y oportunismo*

La escena es bien conocida. El 15 de febrero de 1837, dos días después de suicidarse, Larra era conducido al cementerio de la Puerta de Fuencarral. En la larga comitiva de caballeros enlutados figuraban casi todos los escritores residentes en Madrid; si alguno faltaba, fue por enfermedad, como Espronceda, o por otro impedimento.

Como se trataba del primer suicida a quien la revolución abría las puertas del camposanto, tratábase de dar a la ceremonia fúnebre la mayor pompa mundana que fuera capaz de prestarla el elemento laico, como primera protesta contra las viejas preocupaciones que venía a desenrocar la revolución.

Así dice el propio Zorrilla en sus *Recuerdos del tiempo viejo*<sup>27</sup>, añadiendo que Mariano Roca de Togores fue el primero que habló en aquella ocasión. Lo que no dice es que Roca de Togores no se limitó en su discurso a ensalzar al escritor difunto, sino que, al parecer, hizo también un elogio del suicidio.

Otros hablaron y leyeron versos, porque el acto fue largo; pero cuando ya iba a darse por terminado, he aquí que un joven no bien vestido, pequeño y de abundante melena se adelantó y leyó con muy buena voz una composición poética que empezaba así:

Ese vago clamor que rasga el viento  
es la voz funeral de una campana;  
vano remedo del postrer lamento  
de un cadáver sombrío y macilento  
que en sucio polvo dormirá mañana.

<sup>27</sup> *Obras completas*, ed. de Narciso Alonso Cortés. Valladolid, tomo II, 1943, pág. 1745.

Los versos que seguían eran tan mediocres como éstos; con todo, el autor no pudo terminar de leerlos embargado por la emoción, mientras los literatos presentes le escuchaban suspensos y admirados.

Los mismos [dice uno de ellos] que en fúnebre pompa habíamos conducido al ilustre Larra a la mansión de los muertos, salimos de aquel recinto llevando en triunfo a otro poeta al mundo de los vivos y proclamando con entusiasmo el nombre de Zorrilla<sup>28</sup>.

Tanto pudieron las circunstancias en una época en que los versos tenían el privilegio de hacer llorar.

Entre los abrazos y felicitaciones de los concurrentes, uno de éstos, Luis González Bravo, oscuro periodista entonces, le sacó de allí para llevarle a cenar a la fonda de Genyeis, la más elegante de la ciudad, y luego al café del Príncipe, donde le presentó a Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Gil y Zárate, García Gutiérrez, Hartzenbusch. Y todavía lo condujeron a las diez de la noche a casa de Donoso Cortés, con quien estaban Nicomedes Pastor Díaz y Joaquín Francisco Pacheco, preparando la publicación de su periódico *El Porvenir*. Quiere decirse que un joven escritor, desconocido o poco menos a las cuatro de la tarde de aquel día, acabó la jornada perteneciendo ya al mundo literario de Madrid.

Zorrilla no había cumplido aún los veinte años. Había nacido el 21 de febrero de 1817 en Valladolid, donde su padre era relator de la Chancillería. A los diez años de edad fue enviado al Real Seminario de Nobles en Madrid, regentado por los jesuitas, y allí inició sus lecturas de Chateaubriand, Walter Scott y Fenimore Cooper, mientras se aficionaba al dibujo y componía sus primeros versos, recitados con aplauso en actos organizados por el colegio. Alguna que otra vez el padre, nombrado superintendente general de policía, lo llevaba a ver su espectáculo favorito, el teatro.

A la caída de Calomarde en 1832, su padre fue destituido y desterrado a un lugar de Castilla. Poco después Zorrilla salía del Seminario de Nobles e ingresaba en la Universidad de To-

<sup>28</sup> Nicomedes Pastor Díaz: Prólogo a las *Poesías* de Zorrilla, 1837 (*Obras completas*, de Zorrilla, ed. de Narciso Alonso Cortés, I. Valladolid, 1943, págs. 13-24).

ledo para estudiar Leyes. El curso siguiente lo hizo en Valladolid, sin que aprendiera más que en Toledo. Detestaba aquellos estudios, emprendidos por voluntad paterna. Prefería dibujar, y en vez de los tratados de jurisprudencia escritos en latín por el alemán J. G. Heineccius, leer las *Orientales* de Victor Hugo.

Aún siguió un año más en la Universidad de Valladolid, pero con tan escaso aprovechamiento que no pudo graduarse de bachiller, como el padre le exigió, so pena de mandarlo a cultivar sus tierras. Ante aquella alternativa, Zorrilla, en vez de regresar a Lerma como solía en las vacaciones, se decidió por la fuga. En el verano de 1836 estaba en Madrid, sin más recursos que los proporcionados por algún amigo y unas pocas colaboraciones en periódicos, y así vivió hasta conquistar repentinamente la celebridad en el entierro de Larra.

Pocas veces suele ser indiferente conocer las circunstancias familiares de un escritor. En el caso de Zorrilla es indispensable. A su padre, severo magistrado y no menos severo en el ejercicio de la autoridad paterna, lo nombró Fernando VII jefe de la policía. Dícese que en el desempeño de su cargo se mostró tan riguroso como eficaz. No vaciló en dar garrote vil a quien había robado una peseta; en consecuencia, limpió Madrid de ladrones (y también de liberales). Su celo corrió parejas con su devoción monárquica. Seis millones de reales se le entregaron con su nombramiento para que dispusiera de ellos a su arbitrio. Al cesar en su puesto había gastado tres; los restantes, contra lo que pensaron muchos gobernantes de la época, los devolvió religiosamente al Tesoro. «Así sirven los buenos vasallos a sus reyes —dijo en nota destinada a su hijo— cuando los sirven de buena fe.»

Mas no eran lecciones de funcionario honesto las únicas que quiso darle. Mucho más importante para él era el prestigio de la carrera jurídica. Y lo que nunca le perdonó al hijo fue que hubiera interrumpido sus estudios universitarios para dedicarse a las letras. Ya era Zorrilla sobradamente conocido como poeta y dramaturgo, cuando aún su padre, al retorno de su emigración en Francia como carlista, le instaba a terminar sus estudios de Leyes. Para Meléndez y Jovellanos, decía, el ejercicio profesional no fue un entorpecimiento en su producción como literatos. En vano quiso justificarse Zorrilla alegando no los méritos de su obra poética —gracias a la cual pudo ayudar econó-

micamente al padre en su expatriación—, sino lo que podía significar para un tradicionalista tan acérrimo como él:

Yo he hecho milagros por V. Me he hecho aplaudir por la milicia nacional en dramas absolutistas como los del rey don Pedro y don Sancho: he hecho leer y comprar mis poesías religiosas a la generación que degolló los frailes, vendió sus conventos y quitó las campanas de las iglesias: he dado un impulso casi reaccionario a la poesía de mi tiempo; no he cantado más que la tradición y el pasado: no he escrito una sola letra al progreso ni a los adelantos de la revolución, no hay en mis libros ni una sola aspiración al porvenir.

No anduvo desacertado Zorrilla al caracterizar con estas palabras el sentido político de su obra, pues con excepción de unas pocas composiciones primerizas y otras de circunstancias, había de ser hasta el final de su vida el poeta del tradicionalismo español.

A partir de su revelación ante la sepultura de Larra, la actividad literaria de Zorrilla fue cada vez más intensa. Poco después de colaborar en *El Porvenir* de Donoso, García de Villalta le ofreció un puesto mucho mejor remunerado en *El Español*, y allí publicó un buen número de poesías que aquel mismo año de 1837 había de recoger en volumen, al que siguieron varios más en poco tiempo.

Al aparecer una nueva y última edición de las poesías de Alberto Lista el mismo año 1837, en que salió la de Zorrilla, la revista *No me Olvides* dio la noticia con este breve comentario:

Consideramos la primera como el último suspiro en España de la vieja escuela, y la segunda como el primer vagido de la nueva.

Sólo en parte podía considerarse a Zorrilla como el único representante de la nueva escuela, conocida ya en producciones sueltas de otros poetas, pero no recogidas hasta entonces en volumen, prescindiendo de *El moro expósito*, que no era obra lírica y había aparecido en el extranjero.

El libro de Zorrilla llevaba un prólogo de Nicomedes Pastor Díaz. Partiendo del principio —tan opuesto al hoy domi-

<sup>29</sup> Núm. 33, 17 de diciembre de 1837.

nante— de que la poesía no es sólo un modo de hablar, sino un modo de sentir, de que los versos no se hacen simplemente con las palabras, sino con el corazón y con el alma<sup>30</sup>, el crítico observa que «en el estado actual de nuestra indefinible civilización», no existiendo en la sociedad comunión de ideas y sentimientos, el hombre no ejercita su pensamiento sino en el análisis y en la duda, y no conserva su corazón sino para sentir la soledad que le rodea y el abismo de hielo en que yace. «Su poesía es solitaria como él, y como él triste y desesperada.»

Zorrilla, hijo de su siglo, ha pagado también tributo a esa poesía; pero el genio no es sólo el órgano de la época en que vive, sino que presiente la que nace. Por eso, subiéndose a un puesto más avanzado y digno de su misión, ha visto la naturaleza de otro modo más bello y risueño

y tiñendo su pluma de los colores del iris y de los celajes del Oriente, ha dirigido a la humanidad palabras de amor y consuelo, himnos de bendición y alabanza al Creador.

En medio del negro horizonte que le circundaba [prosigue Pastor Díaz] una brisa de esperanza agitó su alma; pero su musa, antes de lanzarle a las profundidades de lo futuro, quiso anudar en su espíritu la cadena de las tradiciones, sin la que no hay sociedad ni poesía, y llevarle a recorrer primero los venerables restos del pasado. Su imaginación debía encontrar todavía en ellos una sociedad homogénea y compacta de religión y de virtud, de grandeza y de gloria, de riqueza y sentimiento, y su pluma no pudo menos de hacer contrastar lo que hay de mezquino, glacial y ridículo en la época actual con lo que tienen de magnífico, solemne y sublime los recuerdos de los tiempos caballerescos y religiosos.

Pastor Díaz creía, pues, que a la triste poesía de una edad sin cohesión social ni creencias comunes había de suceder otra más esperanzadora, y que Zorrilla, sin haber llegado todavía a esa superación orientada hacia el futuro, buscaba en los tiempos pasados una sociedad que animada por la religión, la virtud y el sentimiento ofrecía marcado contraste con la mezquina del tiempo presente.

<sup>30</sup> «El texto literario no se escribe con ideas, sentimientos o emociones, sino con palabras.» Juan Goytisolo: *Disidencias*. Seix Barral, Barcelona, 1977, pág. 323.

Ahora bien, si las consideraciones anteriores valen para el conjunto de las poesías de Zorrilla en esta época, difícilmente son aplicables a las que aparecen en el primer tomo de 1837, que son todavía poco «zorrillescas». Los versos no corren con aquella sonoridad y fluidez —hueca si se quiere, inexpresiva, pero cadenciosa— que habían de darle fama; algunos temas reflejan una actitud hostil a la sociedad, con pasajes casi subversivos que no volverán a reaparecer más que excepcionalmente en su obra; tal, por ejemplo, en la poesía titulada «La estatua de Cervantes»:

¿Qué piensas, genio inmortal,  
de ese pueblo soberano  
que abre paso a su tirano  
sin levantar un puñal?

Otras veces habla Zorrilla de la misión del poeta —tema capital del romanticismo—, presentándolo como un ser atormentado, proscrito por la sociedad, que acaba por maldecir su nombre y desear la muerte.

Todo esto no pasa de ser, como indicaba Pastor Díaz, el tributo al siglo, a la enajenación individual producida por la duda. Pero hay también versos de otra índole, y poco a poco, en los sucesivos tomos que fue publicando entre 1838 y 1840, su poesía se orienta hacia el pasado y la tradición, y surgen las leyendas que le dieron renombre.

Mientras los romances de Rivas, como hemos visto, trataban en su mayoría de episodios o personajes que tuvieron resonancia en la historia política y militar de España, las leyendas de Zorrilla recogen en general tradiciones de origen religioso y popular más o menos remoto. Poesía también de evasión y consuelo, que en medio de una patria destrozada por guerras y revoluciones, busca compensación alentadora no en las glorias históricas, sino en la creencia tradicional. Es lo que dice en los *Cantos del trovador*:

Venid, yo no hollaré con mis cantares  
del pueblo en que he nacido la creencia:  
respetaré su ley y sus altares:  
en su desgracia a par que en su opulencia  
celebraré su fuerza o sus azares,  
y fiel ministro de la gaya ciencia



levantaré mi voz consoladora  
sobre las ruinas en que España llora.

Las leyendas de Zorrilla quizá podía considerarlas el lector como poesía de consuelo, más que por alejarlo de una dolorosa realidad presente, por su aceptación del orden establecido y por su exclusión de la duda religiosa. Una de sus «tradiciones», la titulada «Recuerdos de Valladolid», presenta a un monje que duda de la existencia de Dios por no hallar justicia en la tierra. Pero al final de la narración el personaje a quien el monje creía castigado injustamente, se le aparece como un fantasma con el cadáver de otro hombre al que había matado realmente. La justicia humana podrá errar, mas no la divina. Por otra parte, la justicia de Dios no espera a manifestarse después de nuestra vida terrenal, sino que actúa a veces milagrosamente en este mundo. En una palabra, las leyendas piadosas de la Edad Media reaparecen ahora, contadas muy de otra manera, en las de Zorrilla.

El tema de la justicia de Dios se encuentra en varias de las que se hicieron más populares. Una de ellas, *A buen juez, mejor testigo*, narra lo siguiente: Después de seducir a Inés de Vargas, un mancebo toledano, Diego Martínez, parte para la guerra, no sin jurar a los pies de una imagen de Cristo casarse con Inés a su vuelta de Flandes. Pero cuando regresa pasados tres años, convertido en arrogante capitán, niega haber hecho promesa alguna. Inés apela entonces a la justicia, mas inútilmente por no haber testigos de lo que afirma; ya va a cejar cuando asegura que tiene uno: 'el Cristo de la Vega. No obstante la extrañeza del caso, los jueces deciden trasladarse al lugar donde está la imagen y tomarle declaración. Al formular las preguntas de rigor para que jure si es cierto lo alegado por Inés,

Asida a un brazo desnudo,  
una mano atarazada  
vino a posar en los autos  
la seca y hendida palma,  
y allá en los aires —¡Sí juro!  
clamó una voz más que humana.  
Alzó la turba medrosa  
la vista a la imagen santa...  
Los labios tenía abiertos  
y una mano desclavada.

Esta leyenda, que tiene tanto en los pasajes descriptivos como en la narración y el diálogo una sobriedad poco frecuente en Zorrilla, versificador superabundante, es quizá una de las pocas que su autor pudo conocer de oídas, en Toledo o en otras partes donde perduraba, bien que existiera ya literariamente desde Gonzalo de Berceo. Pues aunque Zorrilla, comentarista poco veraz de su propia obra, diga lo contrario o no diga nada, la mayor parte de sus leyendas tradicionales las tomó de fuentes impresas. Si la *Historia* de Mariana fue el punto de partida de varios de sus dramas, en el *David perseguido*, obra de mediados del siglo XVII del doctor Cristóbal Lozano, es donde se encuentra el repertorio principal de las leyendas.

El *capitán Montoya*, procedente de la remota tradición del estudiante que presencia su propio entierro, está también en el *David perseguido* y en obras anteriores, así como en otra mucho más reciente, ya mencionada a propósito de Rivas, *Les ames du Purgatoire*, de Prosper Mérimée. Mientras aún dura el baile en casa de don Fadrique festejando los esponsales de su hija Diana con el capitán don César Gil de Montoya, éste se dirige al convento donde le espera doña Inés de Alvarado para huir con ella. Pero al entrar, ve asombrado que está celebrándose una solemne ceremonia fúnebre. Pregunta a unos y otros, y todos le responden que el difunto es el capitán Montoya. Incrédulo, se acerca al féretro, descubre su propio cadáver y cae desvanecido. Aquella visión lo transforma; reparte su fortuna y se recluye para siempre en un convento.

Tampoco parece Zorrilla muy sincero en la explicación que dio sobre el origen de «Margarita la tornera». Después de indicar las muchas veces que en prosa y verso se había narrado la leyenda desde el siglo XIII, asegura que las ignoraba al escribir la suya, fundada únicamente en recuerdos personales por haberla oído contar en una de sus pláticas a un jesuita del Real Seminario de Nobles donde estudió. Sin embargo, Charles Nodier, escritor conocido en España no sólo entre literatos que sabían francés, sino más ampliamente por haberse traducido antes de 1840 varias obras suyas al español, dio de la vieja leyenda una nueva versión no ignorada por Zorrilla<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Narciso Alonso Cortés: *Zorrilla. Su vida y sus obras*. Madrid, 1916, I, pág. 329.

«Margarita la tornera» narra la historia de la monja que un seductor don Juan saca engañada del convento para abandonarla después. La inocente víctima regresa al claustro sin que nadie haya notado su ausencia porque la Virgen, tomando su figura, la había sustituido en sus funciones de tornera.

En la invocación inicial pidiendo inspiración no a las musas, sino al espíritu divino que anima al mundo, el poeta implora perdón a la Virgen por atreverse a hablar de ella con voz profana, y termina con un himno de consuelo y esperanza para los afligidos:

¡Venid los que lloráis! Oíd mi canto  
 los que creéis en la virtud y el cielo:  
 venid, almas transidas de quebranto,  
 venid a oírme y hallaréis consuelo,  
 veréis lucir tras la tormenta oscura  
 un rayo de esperanza y de ventura.

La devoción mariana de Zorrilla se manifiesta asimismo en otras obras. En ésta, juntamente con el religioso, adquiere importancia el tema del donjuanismo, que encontrará su expresión dramática en *Don Juan Tenorio*. El propio Zorrilla indica que el don Juan de «Margarita la tornera» contiene en germen al otro, y que hasta utilizó versos del poema para repetirlos en el drama. El gran mito de Don Juan es justamente el que más separa al romanticismo de esta época, cuyo exponente máximo es Espronceda, del tardío romanticismo de Bécquer. Ante la ingrátida y espiritual mujer de las *Rimas* y *Leyendas*, don Juan no tiene justificación; la posesión de un ser sin consistencia física, fantasmal e inasequible es un contrasentido, si es que no produce la destrucción del objeto amado al presentarse con realidad corpórea. En el fondo, Espronceda y Zorrilla acabaron con don Juan, haciendo el uno que no pudiera abrazar sino a la muerte, y convirtiéndole el otro en un amador arrepentido.

Al lado del don Juan de la leyenda de Zorrilla, incapaz de grandeza, la figura de Margarita es seguramente la más desdichada de cuantas creó su autor. De «mema» la calificó, con razón, Menéndez Pelayo. Pero en su misma simplicidad y bobería se trasluce un aspecto de la religiosidad de Zorrilla, no siguiendo la ingenua tradición popular de la Edad Media, sino más bien por afinidad con un vago concepto romántico de la reli-

gión. Desde Rousseau, inventor de la bondad natural del hombre, el pecado original había dejado de existir. Para Zorrilla, el ser inocente que ama de verdad no peca. Y si peca, le basta con arrepentirse; devoción y arrepentimiento, sin castigo o penitencia, son suficientes para salvarla.

Aunque el tema religioso sea tan importante en los ejemplos mencionados y en otros, no es el único en las leyendas de Zorrilla. Hay varias que recogen tradiciones histórico-legendarias referentes en su mayor parte a la Edad Media. En «Justicias del rey don Pedro», personaje favorito de Zorrilla, trata el mismo asunto que veremos en la primera parte del drama *El zapatero y el rey*, el castigo que recibe un eclesiástico por cometer un homicidio, y el que impone el rey a un zapatero acusado del mismo crimen. En la «Historia de un español y dos francesas», una de las pocas que tiene cierto ambiente medieval, las figuras principales son el conde Fernán González de Castilla y su infiel mujer Argentina, hija del conde de Tolosa, seducida por el joven Lotario, con quien huye a Francia. Fernán González logra dar con ellos, los sorprende en el lecho y los mata. Pero se lleva a Blanca, entenada de Argentina, y se casa con ella. Otra leyenda sacada del *David perseguido*, que halagaba sin duda los prejuicios del lector con la liviandad o ligereza de las francesas y la venganza del honor, como correspondía a un noble y valeroso castellano.

Veamos en «El escultor y el duque» cómo modificaba Zorrilla las narraciones de otros autores. Vasari había contado la leyenda de Torrigiano, el escultor que le dio un puñetazo a Miguel Angel, combatió luego como soldado y acabó estableciéndose en Sevilla. Allí esculpió una imagen de la Virgen para un monasterio. La vio el duque de Arcos y, entusiasmado, pidió al artista que le hiciese otra igual, prometiéndole generosa recompensa; pero al final lo que le dio en maravedís fue bien poca cosa, no más de treinta ducados. Torrigiano montó en cólera, corrió a casa del duque y en su presencia hizo pedazos la estatua. La Inquisición lo procesó por hereje y en la cárcel murió.

En la leyenda de Zorrilla, Torrigiano reproduce en la Virgen las facciones de su mujer, Tisbe. El duque, enamorado de ella, encarga al marido otra escultura, réplica de la primera, mientras amenaza a Tisbe si opone resistencia a sus deseos. Al

descubrir lo que ocurre de labios de su mujer, Torrigiano devuelve al duque el precio de la escultura, lo acomete espada en mano y acaba por romper su obra. El duque hace que la Inquisición lo detenga, y Torrigiano acaba en la hoguera.

En «La pasionaria», leyenda muy diferente de las anteriores, Aurora, hija de un pobre hidalgo rural, está enamorada de Félix, hijo del conde de Aracena, señor de aquellas tierras. Félix quiere casarse con Aurora, pero los padres de uno y de otra se oponen, y a don Félix lo mandan a Francia. Aurora llora su desgraciada suerte, hasta que un día sabe por un peregrino que don Félix casó con una hermosa y joven condesa, y huye abandonando a su padre. En un castillo junto al Garona viven y gozan, entre bailes y festines, Félix y su esposa Clotilde, y una noche estando solos, él evoca sus primeros amores. En medio de la tempestad cree oír Clotilde, junto a un ventanal del castillo, una voz humana. No había tal cosa, pero a la mañana siguiente en una grieta del muro vieron que había brotado una pasionaria, a cuyo alrededor fue creciendo espesa enredadera. La condesa desde entonces vive bajo la fascinación de aquella flor, y ella y don Félix se olvidan de la sociedad, de todo, pendientes de la pasionaria, hasta el punto de dar motivo a murmuraciones de la gente, que habla de hechizos y nigromancia. Pero el dolor llega un día al castillo de la feliz pareja. La condesa ha enfermado y agoniza. Y le pide al marido que cuando ella expire arranque la flor. Así lo hace don Félix, y en ese momento oye su nombre pronunciado por otra voz, la de Aurora, tendiéndole los brazos, próxima también a su fin.

Y aún amoroso el rostro moribundo  
díjole así con voz desfallecida:

«He estado junto a ti toda mi vida,  
y muero con mi amor cerca de ti.

Velada a vuestra vista entre las hojas  
de una hermosa y silvestre pasionaria,  
fui huésped de esa reja solitaria,  
y os vi felices y dichosa fui.

En una nota que precede a esta leyenda, dice Zorrilla haberla compuesto imitando los cuentos fantásticos de E. T. A. Hoffmann, a ruegos de su mujer, que los estaba leyendo. Accedió,

aunque por su parte consideraba tal género inoportuno en España.

Nuestro brillante sol daría a los contornos de sus medrosos espíritus tornasolados colores que aclararían el ridículo misterio en que las nieblas de Alemania envuelven tan exageradas fantasías<sup>32</sup>.

Esta explicación, tan superficial como podía esperarse de Zorrilla, que no hace, por lo demás, sino repetir lo que otros contemporáneos decían sobre la incompatibilidad de las nieblas germánicas y el brillante sol español, la invalidaron más tarde las leyendas de Bécquer, y en punto a fantasía y espíritus medrosos la estaban desmintiendo por entonces Espronceda, y aun el propio Zorrilla. El prejuicio literario no tiene mejor fundamento que cualquier otro prejuicio. Apariciones, espíritus y otras exageradas fantasías eran cosa de alemanes, y eso que Zorrilla presumía, por lo que contribuía a perfilar su imagen de poeta, de haber vivido en su infancia en un mundo de apariciones y fantasmas.

Ahora bien, «La pasionaria» poco o nada se parece como narración en verso a los cuentos en prosa de Hoffmann, al menos a los que pudo leer Zorrilla en francés o en español. Ni siquiera la idea, común a tantos románticos, de la presencia de seres humanos en las formas del mundo natural tiene la misma motivación. Lo que hizo Zorrilla fue escribir no una leyenda fantástica, sino una historia más bien sentimental, como algunas de las que dieron fama más tarde a don Ramón de Campoamor.

### *Un tradicionalista anticlerical*

No podrá menos de sorprender que este poeta, autor de leyendas y tradiciones religiosas con las cuales trataba de consolar a los españoles afligidos por un presente revolucionario y destructor, fuese al mismo tiempo un anticlerical. Aunque manifestara lo contrario.

En una de sus notas a la leyenda del *Alcalde Ronquillo*, redactada para la edición de sus obras en 1884, afirmaba lo

<sup>32</sup> *Obras completas*, ed. N. Alonso Cortés, 1943, I, pág. 617.

siguiente: «Todas las tradiciones religiosas tienden a enseñar y probar a los pueblos la inmunidad de la Iglesia y el castigo de los que contra sus sacerdotes atentan; y bajo este punto de vista he escrito yo todas las mías como buen cristiano y poeta popular»<sup>33</sup>. Años antes, en 1870, a propósito de *El encapuchado*, había dicho también que no quiso rebajarse «a parecer político ni a manifestar menosprecio al clero»<sup>34</sup>.

Sin embargo, en *El drama del alma* (1867) atacó a Pío IX por creer que era tan responsable como el emperador de Austria y Napoleón III de la derrota y trágico final de Maximiliano en México. Por otra parte,

los sonetos encabezados con el lema *Post mortem meam*, que según dejó dispuesto en su testamento, habían de publicarse un año después de su muerte, contienen el más violento ataque que puede imaginarse contra Roma y en especial contra Pío IX.

Así lo asegura su mejor biógrafo, Narciso Alonso Cortés, quien en la misma página dice que el pliego que dejó Zorrilla con los sonetos se extravió después de su muerte, pero que unas sobrinas del poeta conservaron un autógrafo «y yo tengo una copia». Añadiendo:

Publicó Zorrilla algunos de ellos, con el título de *Inri* en *La Ilustración Ibérica* (1883). Otros son impublicables. En los dedicados a Pío IX, las invectivas llegan al límite<sup>35</sup>.

Con todo no son éstas las únicas muestras del anticlericalismo de Zorrilla. En algunas de sus últimas obras hay pasajes que lo confirman, y si bien cabe pensar que fue la desdichada muerte de su protector Maximiliano lo que exacerbó su ánimo, hay que buscar con anterioridad la causa, pues en las notas marginales que puso a la *Historia de España* del padre Mariana, que tanto manejó desde el principio de su carrera dramática, hay varias que no dejan lugar a dudas. He aquí una:

En el capítulo II del libro XVIII («De la muerte del rey don Enrique»):

<sup>33</sup> *Obras completas*, I, pág. 2210.

<sup>34</sup> *Ibid.*, II, pág. 455.

<sup>35</sup> *Zorrilla*, II, 1918, pág. 431.

¡Qué cristianos principios jesuíticos, P. Mariana! ¡Bienaventurados por la venganza tomada! ¿Y Cristo, por cuya sangre fue redimido y perdonado el mundo? ¡Ah canalla de la compañía de Jesús! <sup>36</sup>.

En realidad, hasta en algunas de sus leyendas y obras dramáticas puede notarse el anticlericalismo del autor, que, sin embargo, no parece afectar la religiosidad *sui generis* de Zorrilla, católico tan creyente como otros anticlericales españoles. Pero había que mencionarlo en relación con su obra poética, pues la impresión de sinceridad que ésta puede producir no siempre corresponde bien con sus ideas. Zorrilla era más crítico en sus opiniones personales que en sus idealizaciones literarias. La España que exaltó en sus versos no coincide con la que vio observando la vida cotidiana. A su regreso de América, el símbolo de aquella feliz España le pareció ser el siguiente: «Zarzuela y toros, canto flamenco en los cafés y puñaladas en las calles.»

La primera obra dramática de Zorrilla que se representó —teatro del Príncipe, 24 de julio de 1839—, *Juan Dandolo*, fue escrita por él en colaboración con Antonio García Gutiérrez. Este tuvo a su cargo el primer acto, Zorrilla el segundo y el tercero se lo dividieron por igual. Uno y otro andaban apurados de dinero.

Jacobo Dagolino, joven veneciano noble y rico, seduce a la hermosa Mariana, hermana de Bernardo Caravello, de oficio espadero, el cual lamenta el envilecimiento de la nobleza veneciana, entregada a los placeres y al puñal, mientras él mismo ha hecho una fortuna secretamente como asesino a sueldo, bajo el nombre de Juan Dandolo, para arrancar de la miseria a su ambiciosa hermana. Jacobo obtiene de Isaac Benjamín —estampa de judío hecha con todos los lugares comunes del antisemitismo contemporáneo— un préstamo a cambio de los diamantes prendidos a la mata de pelo que Mariana le entregó como prueba de su amor. Bernardo, o sea, Juan Dandolo, después de matar al judío, muestra a su hermana los diamantes y el cabello («celoso de tu amor y tu inocencia / espíe tus quiméricos amores») y le dice que si antes eliminó a otros cortejadores, piensa hacer lo mismo con Jacobo.

<sup>36</sup> *Ibid.*



Pero éste se ha llevado a Mariana a su casa, y para evitar el peligro de enfrentarse con Bernardo llama a su *alter ego* Dandolo y le encarga que lo asesine. Vuelve Dandolo diciendo que ha cumplido su misión, pero exige de Dagolino que se case con Mariana a los seis meses de morir su anciano padre. Tras el esperado fallecimiento del padre hay una gran cena y baile en el palacio Dagolino con todos los requisitos de las orgías venecianas: música y tumulto, convidados y damas que danzan sin parar e ingieren sin pausa los mejores vinos de Italia y Grecia. Aparece Mariana pidiendo inútilmente a Jacobo que cumpla su palabra de casamiento; llega Bernardo, que se descubre al fin como quien es, con la misma exigencia, y al final mata a Dagolino.

Al lado de este engendro no hay por qué negar a *La conjuración de Venecia* el calificativo de obra maestra.

Dos meses después del estreno de *Juan Dandolo* se representaba otra obra de Zorrilla, *Cada cual con su razón*, imitación de las comedias de capa y espada del teatro antiguo español, con un Felipe IV en escena galanteando a una hermosa dama, la cual sólo intenta atraerse al rey para obtener el perdón de su perseguido padre y casarse con un joven de origen desconocido que al final resulta ser hijo natural del monarca. (Zorrilla confesó después que sin el menor fundamento histórico le había clavado al rey aquel hijo «como una banderilla»). Conversaciones oídas en la oscuridad por personajes que se ocultan con ayuda de la inevitable dueña, y espadas cruzadas en defensa del honor, completan el cuadro. Pero quizá más interés que la obra tienen las palabras preliminares del autor que figuran en la primera edición, fechadas el 27 de agosto de 1839:

El autor de *Cada cual con su razón* no se ha tenido jamás por poeta dramático. Pero indignado al ver nuestra escena nacional invadida por los monstruosos abortos de la elegante corte de Francia, ha buscado en Calderón, en Lope y en Tirso de Molina recursos y personajes que en nada recuerdan a Hernani y Lucrecia Borgia. Y por si de estas sus creencias literarias se les antojara a sus amigos o a sus detractores señalarle como partidario de escuela alguna, les aconseja que no se cansen en volver a sacar a plaza la ya mohosa cuestión de *clasicismo* y *romanticismo*.

Los clásicos verán si en esta comedia están tenidas en cuenta las clásicas exigencias. La acción dura veinticuatro horas, cada personaje no

tiene más que un objeto, al que camina sin episodios ni detenciones, y la escena pasa en la casa del marqués de Vélez.

Los señores románticos perdonarán que no haya en ella verdugos, esqueletos, anatemas ni asesinatos. Pero aún puede remediarse. Tómese cualquiera la molestia de corregir la escena final, y con que el marqués dé a su hija un verdadero veneno, con que él apure después el soberano licor que en el vaso quede, con que el rey dé una buena estocada a don Pedro, y la dueña se tire por el balcón, no restará más que hacer sino avisar a la parroquia de San Sebastián, y pagar a los curas los responsos y a los sepultureros su viaje al cementerio de la puerta de Fuencarral.

Cualquiera pensaría que este dramaturgo que había de hacerse famoso por su romanticismo más o menos auténtico, lo rechazaba ahora de buenas a primeras para volver a las unidades clásicas. No hay tal. La aparente reacción antirromántica era una reacción contra el drama de Dumas y Victor Hugo. Precisamente cuando ese drama, que había hecho furor entre 1835 y 1837, estaba pasando de moda. El nacionalismo literario venía exigiendo la vuelta al teatro español antiguo, aquel teatro que los críticos exaltaban sin haberlo visto representar apenas. En 1839 Zorrilla, después del fracaso de *Juan Dandolo*, se dio cuenta de la situación teatral y quiso aprovecharla. En el fondo, ésa fue la orientación que mantuvo en la mayor parte de su producción posterior, aunque su imitación del teatro antiguo español no fuese muy fiel ni estuviera exenta de préstamos franceses. El hubo de ser, como veremos, el primero en lamentar la orientación clasicista que tomó el teatro Español al inaugurarse a mediados de siglo.

*Lealtad de una mujer y aventuras de una noche* se representó el 7 de marzo de 1840; siete días más tarde estrenaba Zorrilla *El zapatero y el rey* (primera parte, pues hubo una segunda dos años después). La obra repite la leyenda de *Justicias del rey don Pedro* del prebendado que mata a un zapatero y es condenado por un tribunal eclesiástico a no asistir al coro durante un año; un hijo del muerto, zapatero como su padre, lo venga matando al agresor, y el rey lo condena a que esté un año sin hacer zapatos. Pero en el drama la acción se complica con una conspiración de nobles para acabar con don Pedro y sentar en el trono a su hermano Enrique. Conspiración dirigida

por un importante personaje de la Corte, secundado, entre otros, por Samuel Leví, para que no falte la nota antisemita, un embajador moro que resulta ser cristiano renegado, y una dama intrigante y ambiciosa tan poco fiel a su amante como a su marido.

Mucho hablan aquellos nobles del infame y necio vulgo, del populacho insolente; pero las figuras más honorables son dos villanos, el zapatero y su hermana, en contraste con la duplicidad de la nobleza.

«¡Que entre mi pueblo en mi casa!», dice en una ocasión el rey justiciero, que parece aquí, por la violencia de sus reacciones ante los representantes diplomáticos extranjeros, un Narváez del siglo xiv. Y en verdad que algunas expresiones de la obra, como «asonadas» y «patriotas», son del siglo xix y no de la Edad Media.

La segunda parte de *El zapatero y el rey*, nueva reivindicación de don Pedro, acaba por situarnos ante el trágico final del rey, apuñalado por su hermano Enrique, con ayuda del caballero francés Beltrán Claquín.

Aunque declamara, según vimos, contra el teatro romántico y se presentara como imitador del teatro antiguo español, la verdad es que a juzgar por los elementos que entran en su composición, éste es uno de los dramas de Zorrilla que menos debe al teatro antiguo y más al romántico: predominio de la nocturnidad y cielos tormentosos, conspiraciones en la Corte y sediciones populares, un astrólogo y un horóscopo sangriento, la aparición de la sombra de don Enrique, el fratricidio final, y el amante que sacrifica a la amada por fidelidad al rey.

El éxito fue extraordinario; muy pocas obras alcanzaron como ésta más de treinta representaciones en poco tiempo. Sin embargo, la víspera del estreno —5 de enero de 1842— los actores de la compañía del teatro de la Cruz temían un desastre. El joven y diminuto Zorrilla trató de levantar el ánimo del gigantesco y veterano actor Carlos Latorre, y entre otras cosas le dijo las siguientes:

Vamos a tener, además, un poderoso auxiliar en Mr. de Salvandy, el embajador francés, que ha pedido ya sus pasaportes y un palco para asistir inconsciente a la representación: ya verá usted la que se arma cuando salga Beltrán Claquín.

Parece increíble que el éxito de un drama histórico como aquél pudiera afianzarlo la francofobia del nacionalismo español. Pero así era, y no cabe señalar el de Zorrilla como caso excepcional. Ya el duque de Rivas, en «Un castellano leal», había contrapuesto al traicionero duque de Borbón, por estar al servicio de Carlos V y no de su rey, la lealtad del conde de Benavente, que además llevaba de ventaja al francés el «haber nacido español». Claro que Zorrilla, tendiendo siempre a la desmesura, hace que uno de sus personajes acuse a don Claquín por el mal concepto que tiene de Castilla, como si hubiera sido un superficial periodista o viajero del siglo XIX. No le faltaría razón para sentirse ofendido el conde de Salvandy, autor en su juventud de una novela de asunto español, *Don Alonso ou l'Espagne*, y entusiasta de España y de su historia.

Hubo otros elementos no literarios que contribuyeron al éxito de la obra: la manera que tuvo Carlos Latorre de vestir con gran elegancia la figura del rey don Pedro, cuyo papel representaba, por lo que recibió una ovación antes de decir palabra; el trabajo del escenógrafo, que fue aplaudido a su vez por la decoración del castillo de Montiel. Como antes y como después, los elementos teatrales externos seguían siendo importantes en la representación de la obra dramática. Y Zorrilla no dejó de observarlos ni dejó de utilizarlos siempre que se le presentó ocasión propicia.

*Un año y un día*, drama en tres actos precedido por un cuadro de introducción titulado *Cain, pirata*, se representó y publicó en 1842. «Es acaso —dice zorrillista tan competente y benévolo como Narciso Alonso Cortés— la peor de cuantas obras forman el teatro de nuestro poeta»<sup>37</sup>. Y no habla de ella. Sin embargo, algo hay que decir por su misma singularidad. Zorrilla no reparaba en medios buscando el aplauso del público, e intentaba las fórmulas teatrales más diversas para conseguirlo. Antes, una pieza romántica; luego, imitaciones del teatro español antiguo; ahora, un dramón folletinesco.

Viene a ser como el equivalente dramático de la antigua novela bizantina. Una isla, piratas, naufragios; los personajes del principio aparecen luego en otro lugar con nombres diferentes; se va de sorpresa en sorpresa, y todo da a entender que hay

<sup>37</sup> Zorrilla, I, pág. 363.

entre aquella gente graves secretos que al final se van desvelando rápidamente para satisfacción del espectador. En la caracterización de los personajes Zorrilla es tan simple y esquemático como en otras obras. Caín, el pirata, siempre malvado y valiente; Elena, siempre enamorada de él, a pesar de haberle disparado un pistoletazo para deshacerse de ella; Isabel, siempre fiel al amado ausente, no obstante las amenazas del conde, que resulta no ser conde, sino el propio pirata. Todo esto con un ritmo muy rápido en la acción, sobre todo al final. Zorrilla conocía bien la impaciencia de ese público español que antes de terminar la obra empieza a salir del teatro golpeando los asientos.

*El puñal del godo* es una pieza en un acto que se representó el 7 de marzo de 1843 precediendo a otra obra de Zorrilla, la tragedia *Sofronia*.

Don Rodrigo, refugiado tras su derrota en la choza de un ermitaño cerca de Viseo, aparece terriblemente apenado por su culpabilidad en la pérdida de España —como si hubiera leído la *Historia* de Mariana y el romancero— y cree supersticiosamente que alguien lo va a matar con el puñal que lleva al cinto. Su fiel vasallo Teudía se esfuerza por ahuyentar sus temores, y logra decidirle a que vaya con él a combatir con los godos que capitanea Pelayo en Asturias. En esto se presenta el conde don Julián, iracundo y vengativo. Se reconocen. Don Julián le arrebató el puñal de marras, pero a punto de matarle se interpone Teudía, y es éste quien acaba con el conde.

Don Julián es aquí el vengador de su honra más que el atormentado por su traición. A Zorrilla no le interesó la posible complejidad de los traidores, cualquiera que fuese su importancia dramática. Zorrilla es el poeta que otorgó el perdón a más personajes condenados por la historia.

La génesis de *El puñal del godo* merece aclaración por más de un concepto. El empresario del teatro de la Cruz, Lombía, autor y actor él mismo, necesitaba una pieza nueva para representarla en las navidades de aquel año (1842), y el 13 de diciembre le propuso a Zorrilla que se la escribiera. Zorrilla se negó por estar ocupado aquellos días con otra obra a la que quería dar remate; mas como insistiera Lombía en presencia de Hartszenbusch, Rodríguez Rubí y otros escritores amigos, Zorrilla acabó por hacer esta proposición: «Traiga usted aquí el 16 por la noche un ejemplar de la *Historia* del padre Mariana;

le abriremos por tres partes, desde la época de los godos hasta la de Felipe IV, leeremos tres hojas de cada corte en sus hojas hecho, y si en las nueve que leamos tropezamos con algo que nos dé luz para un asunto dramático, lo amasaremos entre todos, yo lo escribiré como Dios me dé a entender, y el jesuita Mariana abonará la fe del discípulo de los jesuitas del Seminario de Nobles.» Se aceptó la propuesta, y el día 16, a las siete de la tarde, se presentó Zorrilla en el teatro de la Cruz, donde esperaban Hartzenbusch y los demás con el empresario, que tenía sobre la mesa una *Historia de España* de Mariana. «Metimos las tarjetas por tres páginas distintas, y en el primer corte tropezamos, en el capítulo XXIII del libro sexto, estas palabras sobre el fin de la batalla de Guadalete y muerte del rey Rodrigo: 'Verdad es que, como doscientos años adelante, en cierto templo de Portugal, en la ciudad de Viseo, se halló una piedra con un letrero en latín, que vuelto en romance dice: Aquí reposa Rodrigo, último rey de los godos. Por donde se entiende que, salido de la batalla, huyó a las partes de Portugal.' Al llegar aquí dije yo: 'Basta, un embrión de drama se presenta a mi imaginación'»<sup>38</sup>.

Ya veremos luego la manera que tuvo de escribirlo en veinticuatro horas, y aunque sus palabras no se ajusten a la verdad, los versos que pone en boca del monje Romano son tales que bien podría creerse que empezó improvisando sin ton ni son:

¡Qué tormenta nos amaga!  
 ¡Qué noche, válgame el cielo!  
 Y esta lumbre se me apaga...  
 ¡Si está lloviznando hielo!  
 ¡Cuán grande a Dios se concibe  
 en aquesta soledad

Que escribió la obra pensando en Carlos Latorre lo están diciendo los largos y sonoros parlamentos de don Rodrigo, bien calculados para lucimiento de aquel actor. Lo poco que hay de drama se limita al encuentro de don Julián con don Rodrigo, tan improbable como innecesario. Derrotado don Rodrigo, consumada su traición, ¿qué más podía desear don Julián? Tenía

<sup>38</sup> *Obras completas*, II, págs. 1769-1770.

que matar, como un caballero calderoniano, al que deshonró a su hija.

*El puñal del godo* tuvo su continuación a los pocos años en otra breve pieza, *La calentura*. La acción transcurre algún tiempo después, en la misma choza del ermitaño que vimos en el drama anterior. Don Rodrigo vuelve de Asturias más abatido que nunca por haberle creído allí los guerreros de Pelayo un pobre loco impostor al darse a conocer como el rey Rodrigo. Y si antes tenía la obsesión del puñal, ahora cree ver y oír a un fantasma que le persigue. Fantasma que aparece, efectivamente, en escena y no es otro que Florinda, sólo que una Florinda cuyas miradas y acciones reflejan la locura y la exaltación de la fiebre, y cuya misión, antes de sucumbir allí mismo, no parece ser otra que la de hacer una gran revelación: la de no haber sido ella, sino su madre, la que años atrás se entregó al rey en Toledo.

Aunque esta última adición a la leyenda, echándole la culpa de todo a la suegra, no fue inventada por Zorrilla, debió de ser muy de su agrado. Si no quiso acentuar la deshonra de don Julián por su traición, tampoco podía hacer culpable a la hija, siendo inocente y estando enamorada, pues es rasgo permanente de su poesía y su teatro que el amor puro y verdadero todo lo disculpa. El amor no peca; es, si acaso, instrumento de salvación.

El 28 de marzo de 1844 se estrenó en el teatro de la Cruz otro drama de Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, que iba a ser aplaudido todos los años, durante más de un siglo, por los públicos de España y aun de Hispanoamérica como no lo fue antes ni después ninguna otra obra del teatro español. Ninguna tenía tampoco antecedentes más ilustres y numerosos. Desde que Tirso de Molina creó el primer don Juan con *El burlador de Sevilla* en 1630, el personaje había recorrido las literaturas europeas, apareciendo tanto en el drama como en el poema y la ópera.

También en esta ocasión, como al referirse a *El puñal del godo*, Zorrilla pretendía haber escrito su obra sin más conocimiento que la de Tirso en la refundición de Antonio Zamora titulada *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*. Y que

fiado sólo en mi intuición de poeta y en mi facultad de versificar, empecé mi *Don Juan* en una noche de insomnio, por la escena de los ovillejos del segundo acto entre don Juan y la criada de doña Ana de Pantoja.

Ocurre, sin embargo, que ese diálogo guarda notable semejanza con otro del *Don Juan de Marana*, de Alexandre Dumas, así como alguna otra escena; y que la lista de las mujeres seducidas por don Juan y la promesa de completarla con una monja están, entre otras obras, en *Les âmes du Purgatoire*, de Prosper Mérimée<sup>40</sup>, narración ya aprovechada por Zorrilla en su leyenda *El capitán Montoya*<sup>41</sup>.

Ahora bien, si esas y otras posibles fuentes demuestran que Zorrilla no se lanzó a su empresa literaria tan falto de preparación como dice, también es cierto que la necesitaba menos que otros por haber sido don Juan uno de los personajes que figuran con más frecuencia en su poesía narrativa, desde *El capitán Montoya* hasta *Margarita la tornera*.

*Don Juan Tenorio* es obra verdaderamente notable por su estructura y su estilo. Está dividida en dos partes: la primera de cuatro actos, la segunda de tres, separadas por cinco años de distancia; pero la acción de cada una dura una sola noche.

El contraste entre ambas partes no puede ser mayor; ritmo ultrarrápido de la acción en la primera, lento en la segunda. Frente al barullo de la hostería del Laurel, el plácido reposo de un cementerio hermosado con las obras de un artista. Los personajes son casi los mismos, pero en la una vivos, y muertos en la otra, y si aparecen ante el público es como fantasmas. El único viviente es don Juan, pero un don Juan triste y melancólico que si aún da muestras de audacia y arrogancia, está ya herido de muerte interiormente. El contraste domina toda la composición. En la hostería, a un lado, los jóvenes don Juan y don Luis con sus amigos y admiradores, sus estadísticas femeninas y sus fanfarronadas; al otro, dos viejos, don Diego y

<sup>39</sup> *Recuerdos del tiempo viejo*, en *Obras completas*, II, pág. 1800.

<sup>40</sup> Denah Lida: «El 'catálogo' de Don Giovanni y el de Don Juan Tenorio», *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*. El Colegio de México, 1970, págs. 553-561.

<sup>41</sup> José Luis Varela, en su ed. de *Don Juan Tenorio* (Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pág. XXXII), niega, siguiendo a Fitz Gerald, la influencia de Blaze de Bury señalada por Alonso Cortés.



don Gonzalo, respetables padres de familia, obedientes a la ley moral conculcada por los otros. Luego, tras la frívola Ana de Pantoja, aparece la celestial y pura doña Inés.

Al final de la primera parte nos encontramos con un gran cambio, con una inesperada novedad: don Juan se ha enamorado y está dispuesto a convertirse en un marido perfecto. Y ahora es precisamente cuando se produce la catástrofe. Con lo cual casi podría terminar la obra y darle por título «El fracaso de don Juan». Pero la leyenda exigía su muerte, y Zorrilla deseaba su salvación.

En pocas obras fluye el verso de Zorrilla tan fácil y tan pegadizo como en ésta, y en ninguna quizá se manifiesta más claramente la superficial inventiva de su autor. Ni una imagen feliz, ni un pensamiento significativo esmaltan la exposición narrativa ni el diálogo. Todo es elemental y escasamente poético, no obstante las apariencias; pues que don Juan diga a doña Inés que a la orilla del Guadalquivir la luna brilla más pura y se respira mejor no es ningún hallazgo imaginativo. Los personajes se caracterizan por sus acciones más que por sus palabras, lo que no es pequeño mérito en determinadas circunstancias. Las palabras a su vez sirven escuetamente para presentar una situación o referir lo sucedido, nunca para matizar la motivación o el carácter del personaje. Es verdad que con su manera rápida y directa Zorrilla logra alguna vez efectos sorprendentes, como en un pasaje que elogió Antonio Machado entre irónico y admirativo. Es aquel en que don Luis, al entrar en escena cubierto el rostro, dice:

Vengo a mataros, don Juan.

A lo que don Juan responde:

Según eso, sois don Luis.

En el plano social, el don Juan de Zorrilla, que no necesita más que un día para enamorar a las mujeres, otro para conseguir las y un tercero para abandonarlas, constituía el mito más atrayente para el español de la clase media, cuya reprimida y sórdida vida erótica oscilaba entre el matrimonio de conveniencia y la escapada a la prostitución. No importa que creyera

todo aquello exagerado y fantástico; precisamente por serlo lo aplaudía. Se trataba de la fascinación que ejerce la novela o la película del gran mundo elegante sobre la modesta empleadita que vive la «prosa» de su pequeña y monótona existencia diaria.

Para un público aristocrático del antiguo régimen, cuya vida erótica fue sin duda menos estrecha, el efecto no hubiera sido probablemente el mismo. Para aquella nueva clase media de la época romántica la aventura de don Juan resultaba maravillosa, aunque fuese inverosímil. Por otra parte, no dejó de establecer Zorrilla ciertos vínculos que unían al gran calavera con la incipiente burguesía, como ya vieron Unamuno y Antonio Machado. Pues don Juan le promete al comendador que después de casado con su hija será un buen marido, un perfecto yerno, y es de suponer que también un conservador y hombre de orden. El amor destruye al don Juan tradicional y lo convierte en un buen burgués.

Por lo que se refiere al carácter religioso de la obra, veamos antes el parecer de *La Censura*, revista católica de la época. «El autor —se dice allí<sup>42</sup>— ha hecho bien de añadir al epíteto *religioso* con que quiso calificar su drama, el de *fantástico*, porque la fantasía del poeta se ha forjado allá a su modo un plan a todas luces irreligioso para quien considere la religión como una institución divina y no como una invención poética.» Sólo dos desenlaces podía tener este drama «conforme a nuestras creencias», que don Juan acabase como había vivido, «recibiendo el merecido castigo de sus crímenes y de su ateísmo», o que arrepentido a tiempo expiase con dura penitencia su vida licenciosa. El autor ha ideado «otro desenlace que sobre extravagante e inverosímil repugna a nuestra fe». Y para probarlo resume la escena penúltima de la obra, con el comendador y la aparición de doña Inés.

No puede darse una interpretación más profana e irreligiosa al dogma católico de la comunión de los santos, por el cual creemos que Dios ha dispuesto en su infinita misericordia hacer mutuamente participantes de los bienes espirituales a los miembros de la iglesia militante, de la triunfante y de la paciente.

<sup>42</sup> I, 1844, pág. 70.

Luego *La Censura* comenta así la escena cuarta del acto primero de la segunda parte, con la aparición de doña Inés y lo que sigue:

Aquí se hace intervenir al mismo Dios, ¡y de qué manera!, como un *tercero*, digámoslo así, en los sacrílegos amores de la insensata doña Inés y del pertinazmente impío don Juan.

También dislates teológicos merecían sin duda la reprobación de *La Censura*. Sin embargo, lo que hizo Zorrilla fue proyectar indirectamente sobre el drama una creencia religiosa muy arraigada en España: la de la Virgen como amparo de pecadores y mediadora universal. Obsérvese que Inés carece de atributos femeninos que despierten la sensualidad erótica. En la famosa escena del sofá y antes de su carta, don Juan se refiere a ella como a paloma, garza o ángel, de cuyos ojos sólo lágrimas se desprenden, sin aludir para nada a su belleza física, a sus atractivos femeninos; una mujer casi inmaterial, como las de Bécquer. Don Juan la saca además de un convento; ni ambiente mundano, ni seducciones carnales. Un ser todo espíritu. Su misión, por otra parte, es purificadora, redentora. Así lo dice don Juan al sentirse otro en su presencia. O sea, que desde el primer momento hay una conversión operada por la simple virtud de doña Inés.

Al transformar su *Don Juan Tenorio* en zarzuela en 1877, añadió Zorrilla al principio del acto tercero, allí donde el escultor contempla las estatuas que ha hecho de las víctimas de don Juan, un coro a la Virgen María pidiendo su intercesión y amparo. Coro de monjas repetido al final de la escena cuarta, que Inés escucha para advertir por última vez a don Juan. Esta misma adición parece revelar cuál fue, conscientemente o no, el trasfondo religioso originario de la obra.

Zorrilla creyó que los mejores, los únicos títulos que él tenía para considerarse verdadero dramaturgo, eran el acto final de *El zapatero y el rey* (segunda parte) y los dos primeros de *Traidor, infanado y mártir* (1849). Este drama se funda en la leyenda del pastelero de Madrigal que se hizo pasar por el rey don Sebastián de Portugal, muerto en la batalla de Alcazarquivir en 1578, cuyo trono heredó Felipe II. La creencia de que el rey había sobrevivido dio origen a más de una im-

postura. Gabriel Espinosa, el pastelero de Madrigal, pagó la suya con la vida.

Desde pronto el asunto fue aprovechado literariamente. En el período romántico Patricio de la Escosura, como vimos, volvió a tratarlo en su novela *Ni rey ni roque*. Ahora bien, ni en esta obra ni en la de Zorrilla es el pastelero de Madrigal un impostor, sino el verdadero rey don Sebastián. Pero con una diferencia esencial: mientras que en la novela de Escosura el supuesto pastelero dirige la conspiración que habría podido devolverle el trono y restaurar la independencia de su patria, en el drama de Zorrilla se prescinde totalmente del aspecto político. Con lo cual el protagonista sufre una mutilación incomprensible; inteligente, humano y valeroso, tal como se le presenta, ni una sola vez habla de su país ni de su pueblo. Podrá ser un caballero perfecto, pero es un mal rey. Todo lo que se le ocurre decir para justificar de algún modo su inacción es que como morir debía por la quietud del reino.

Es decir, para que reine tranquilamente Felipe II y continúe usurpándole la corona que le pertenece. Zorrilla se vanagloriaba con razón por haber mantenido en suspenso al espectador, desde el principio hasta el final, acerca de la verdadera personalidad del protagonista. Con un rey que en vez de actuar como le correspondía prefiere del modo más inverosímil la palma del martirio, claro está que el drama se convierte en una obra de intriga y misterio. Bien sabía Zorrilla que el público se lo iba a agradecer al eliminar toda referencia al conflicto, perfectamente natural, entre el patriotismo portugués y la usurpación castellana. Por otra parte, el 1849, bajo los efectos de la revolución europea que a tantos atemorizó, no era el mejor año para presentar en escena a gentes que conspiraban contra el Gobierno español, aun en el pasado, y tenían que hacerle objeto de sus acusaciones. Zorrilla mostró una vez más, junto a su habilidad como escritor dramático, su oportunismo.

Si *Traidor, inconfeso y mártir* fue la obra que cerró la juvenil carrera de Zorrilla como dramaturgo, *Granada* (1852) puede considerarse su última producción poética importante. Ninguna otra tuvo más larga y cuidadosa preparación, dentro

de lo habitual en su autor. Primero estuvo en Granada para ambientarse, como hubiera podido hacerlo un escritor de la época naturalista; luego se documentó consultando obras antiguas y modernas españolas; en París estudió el árabe con un erudito sacerdote armenio, y en la obra son frecuentes las citas en dicha lengua. Con todo esto, Zorrilla no logró escribir «el poema de Granada», no sólo por haber quedado incompleto, ni por su falta de unidad, o su escaso colorido oriental, sino principalmente por no ser el poeta capaz de superar los dos grandes obstáculos que había de encontrar en su camino todo cantor romántico de la Granada mora del siglo xv.

El primero era el romancero fronterizo de aquella época, maravilloso conjunto de breves poesías, miniaturas lírico-narrativas que con arte exquisito y sencillez sorprendente dieron de la guerra granadina entre moros y cristianos una imagen única en la poesía europea por su brillantez imaginativa y su sentido humano. ¿Podría esperarse de Zorrilla un arte tan refinado y de tal simplicidad?

El otro obstáculo no residía en algo externo, como el romancero fronterizo, sino en una limitación personal. Zorrilla, el poeta cristiano y tradicionalista, canta, de acuerdo con la historia, el triunfo de las armas cristianas, y acentuando su propio tradicionalismo conservador, lo vemos convertir benignamente a la Inquisición en un organismo de moralidad social y hacer de la reina católica el instrumento de la Providencia:

Esperaba en el cielo oír la hora  
del exterminio de la raza mora.

Ahora bien, la exaltación del triunfo cristiano impedía presentar bajo luz apropiada a la Granada romántica, que era justamente la Granada mora derrotada, más atrayente por eso mismo, como ruina histórica que aún conservaba intacta la hermosura de sus palacios y jardines. Por un momento al menos parece como si Zorrilla hubiera querido rectificar, allí donde se refiere al triste sino de Morayma. Pero ni él ni ningún otro escritor español de su época llegó a dar la nota tristemente evocadora que el simple nombre de Granada hacía esperar. El patriotismo político y la creencia religiosa no lo permitieron. La glorificación del triunfo de Castilla sobre el último reducto

islámico de la Península podía ser un himno victorioso, mas no la elegía del vencido, por muchas concesiones que se le hicieran.

### *El escritor independiente*

Zorrilla se alejó de España cuando tenía poco más de treinta años, y regresó a punto de cumplir los cincuenta. Era, al expatriarse, el poeta y escritor dramático más famoso de su país y quizá el más fecundo. Sin embargo, apenas escribió durante todo aquel tiempo, y menos para el teatro, en una etapa de la vida que suele ser la más productiva literariamente. Los años de América no fueron sino un largo paréntesis en su trayectoria de escritor. Lo que dijo el propio Zorrilla y lo que sabemos por otros no basta para explicarlo. La situación en que quedó al morir su padre, la nueva orientación del teatro español, la incompatibilidad con su mujer, todo esto ayuda a comprender la huida a América, pero no su silencio literario.

La vuelta en 1866 como enviado del emperador Maximiliano, para regresar a México una vez cumplida su misión de organizador teatral, no fue al principio sino un viaje de paso. Pero tras el fusilamiento de Maximiliano al año siguiente, ya no tuvo más remedio que quedarse en España, aunque no fuera éste su deseo y tuviera razones para sentirse receloso ante el futuro.

Es verdad que durante varios meses todo fueron agasajos en Barcelona, en Madrid, en su ciudad natal, dondequiera que estuvo. Era, si no otra cosa, el autor de versos que muchos sabían de memoria y en particular los de *Don Juan Tenorio*, la única obra de la literatura dramática nacional que los españoles veían representar todos los años, como si se tratara de una festividad cívica o religiosa. Sin embargo, las cosas habían cambiado, y no sólo en su apariencia externa. Había en Madrid más teatros que antes, pero si las gentes se apresuraban para ver a Zorrilla, le ofrendaban coronas y le obsequiaban con banquetes, los empresarios teatrales no parece que tuvieran gran interés en pedirle nuevas obras. Ni él en escribirlas, con la excepción de *El encapuchado*, que se representó en 1870, con mal éxito en Barcelona y en Madrid.

Aunque su vena dramática no se hubiera agotado, la verdad es que el teatro que entonces gustaba, el de Ayala y Tamayo, poco tenía que ver con el suyo, no obstante la representación a fecha fija y como cosa aparte del *Don Juan Tenorio*.

Ni siquiera los editores, fuera de Montaner y Simón, que le publicaron por entregas *El eco de las montañas*, pagándolo bien, se le adelantaron con ofrecimientos ventajosos. Bastante hizo saldando viejas cuentas con Hidalgo.

Así, pues, a los cinco años de su regreso a España, Zorrilla tuvo que mendigar ayuda del Gobierno. En la semblanza de *El poeta* que trazó en 1843 para *Los españoles pintados por sí mismos*, Zorrilla señalaba cómo la posición social y económica del poeta era en aquel tiempo mucho mejor que durante el viejo régimen. «Entonces la poesía era un adorno secundario en un legista, en un curial o en un clérigo, que destinaba sus ratos de ocio a hacer cuatro composicioncillas amoratorias [...] ahora es una carrera como cualquiera otra que conduce a una posición social decorosa, y aun a destinos honoríficos del Estado, y que produce lo suficiente para vivir sin lujo, pero sin estrechez.»

Esto es lo que Zorrilla no quiso aceptar nunca, a pesar de que tenía entre influyentes personajes políticos —desde Olózaga hasta González Bravo— muy buenos amigos dispuestos siempre a ayudarle. En la extensa nómina de escritores de su época que ocuparon puestos oficiales apenas hay más excepciones que la de Mesonero Romanos y la de Zorrilla.

Si pudo en su juventud mantenerse independiente, como él mismo dijo con orgullo, fue porque su extraordinaria fecundidad y su popularidad como poeta y dramaturgo le permitieron obtener ingresos más elevados que los de otros. El mismo día del entierro de Larra, Donoso Cortés y Pastor Díaz le ofrecieron por su colaboración en *El Porvenir* seiscientos reales al mes. Poco más tarde pasó a la redacción de *El Español* con un sueldo elevado, «con que no había contado nunca», según el propio Zorrilla, y pagándole aparte las poesías publicadas en el número de los domingos. A fines de aquel mismo año (1837) salió el primer tomo de sus poesías, y con el producto pudo ayudar económicamente a su padre, emigrado en Francia. En

los dos años siguientes publicó cinco tomos más, mientras continuaba en *El Español* y escribía en otros periódicos.

En 1839, como sabemos, inició su carrera teatral. Por *Juan Dandolo*, García Gutiérrez, su colaborador, y él cobraron en conjunto tres mil reales; pero Zorrilla obtenía aparte otros tres mil por sus poesías. A partir de entonces se sucedieron los estrenos de sus obras dramáticas, y en 1841 la nueva empresa del teatro de la Cruz le señaló mil quinientos reales y un palco proscenio, con la condición de que no escribiera para el teatro del Príncipe y presentara un drama en septiembre y otro en enero<sup>43</sup>. Lo que no incluía el pago de la obra; al cabo de algún tiempo de estrenarse en 1842 la segunda parte de *El zapatero y el rey*, que había producido unos veinte mil duros, la empresa le abonó seis meses de sueldo que le debía y el precio del drama que la había salvado.

Zorrilla no se limitó a la producción dramática estipulada en el contrato con el teatro de la Cruz. En 1843 no estrenó las dos obras solamente a que estaba obligado, sino seis. Entretanto seguía escribiendo en *El Español* y otros periódicos, y además de Manuel Delgado, otros editores, como Ignacio Boix, le publicaban sus poesías. Por otra parte, sus dramas se cotizaban más que antes; el 14 de marzo de 1844 otorgaba a Delgado la propiedad de *Don Juan Tenorio* por la cantidad de 4.200 reales de vellón<sup>44</sup>. Dos meses más tarde se representaba *La copa de marfil* y publicaba un nuevo tomo de poesías, *Recuerdos y fantasías*, cuyo importe remitió íntegro a su padre. Zorrilla, pues, bien pudo decir que «sacaba yo del teatro con mis obras dramáticas suficiente cantidad para vivir decorosamente», aunque, como vemos, los del teatro no fueron sus únicos ingresos.

*El romanticismo mal entendido*

Los *Recuerdos del tiempo viejo* no sólo muestran a un escritor mucho más libre y crítico que el poeta y dramaturgo que prodigó en su obra todos los lugares comunes del patrio-

<sup>43</sup> N. Alonso Cortés: *Zorrilla*, I, pág. 342.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pág. 411.



tismo tradicional, sino que desmienten la incapacidad de que blasonaba Zorrilla de no poder expresarse más que en verso, como hizo en su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua. La prosa de los *Recuerdos* vale más que muchos de sus versos. Por lo menos se lee hoy con mayor interés por lo que tiene de autobiografía amena y variada, aunque inexacta a veces, y porque la calidad literaria de algunos episodios —el de la hija epiléptica del genovés de Cádiz, por ejemplo— es quizá superior al de no pocas leyendas.

Los *Recuerdos* son también valiosos por su misma falsedad, pues en ellos traza Zorrilla su propia silueta y relata ciertos hechos no como fueron, sino de acuerdo con las ideas que tenía del romanticismo.

Ya se ha dicho antes, a propósito de *El puñal del godo*, cómo Zorrilla prometió al empresario Lombía el drama que se le ocurrió al leer aquel pasaje de la *Historia* de Mariana escogido al azar. Veamos cómo lo escribió, según cuenta él mismo:

Poco trecho mediaba de allí a mi casa, núm. 5 de la de Matute: poco tiempo tuve para amasar mi plan, pero tampoco tenía minuto que perder. Me encerré en mi despacho: pedí una taza de café bien fuerte, di orden de no interrumpirme hasta que yo llamara, y empecé a escribir en un cuadernillo de papel la acotación de mi drama. «Cabaña, noche, relámpagos y truenos lejanos.—Escena primera.» Yo no sabía a quién iba a presentar ni lo que iba a pasar en ella: pero puesto que iba a desarrollarse en una cabaña, debía por alguien estar habitada: ocurrióme un eremita, a quien bauticé con el nombre de Romano por no perder tiempo en buscarle otro; y como lo más natural era que un ermitaño se encomendase a Dios en aquella tormenta que había yo desencadenado en torno suyo, mi monje Romano se puso a encomendarse a Dios, mientras yo me encomendaba a todas las nueve musas para que me inspiraran el modo de dar un paso adelante [...] Llevaba ya el monje rezando treinta y seis versos, y era preciso que dijera algo que preparara la aparición de otro personaje; que era claro que si andaba por el monte a aquellas horas y con aquel temporal, debía de poner en cuidado al que abría la escena en la cabaña. Decidíme por fin a atajar la palabra a mi monje Romano y escribí: Escena segunda. Sale Theudia; y salió Theudia, mas como no sabía yo aún quién era aquel Theudia, le saqué embozado, y me pregunté a mí mismo: Quién será este Sr. Theudia, a quien tampoco podía tener embozado mucho tiempo en una capa, que no me di cuenta de si usaban o no los godos? [Etc., etc.]

Alonso Cortés, primero <sup>45</sup>, y Menéndez Pidal, con más precisión, después <sup>46</sup>, demostraron que ni estos ni otros recuerdos de Zorrilla sobre la composición de *El puñal del godo* podían ser ciertos. Empezando por el nombre del monje Romano, que no fue invención suya. Aparece ya en una obra de principios del siglo XVII del historiador portugués fray Bernardo de Brito, y reaparece en el *David perseguido* del doctor Lozano, que tantas veces utilizó Zorrilla. Otros detalles revelan asimismo que no fue un pasaje de la *Historia* de Mariana lo único que contribuyó a la concepción del drama, y que lejos de sacarlo poco menos que de la nada, a Zorrilla le ayudaron otras lecturas, alguna tan reciente como el *Pelayo* de Espronceda.

Menéndez Pidal dio la explicación:

El romanticismo, exaltando el particularismo individual y consiguientemente la íntima espontaneidad del poeta, hacía que éste propendiese a mirar la poesía como una función vital casi inconsciente o, al menos, impremeditada; hacía que el poeta se abandonara a esa fuerza espontánea, componiendo sus obras de prisa y sin preparación, y que alardease de componerlas más de prisa y más sin preparación que en realidad hacía <sup>47</sup>.

Zorrilla trazó de sí mismo una silueta que tampoco correspondía a la realidad. Constantemente, a lo largo de sus *Recuerdos* y en otras ocasiones, se presenta como poeta sin sentido práctico, que procede como un calavera, como un don Juan literario que todo lo atropella, escribiendo sin ton ni son, improvisando si es que sopla la musa, cuando no por apuesta y compromiso, como acabamos de ver. Muchas de sus composiciones las califica él mismo de engendros, disparates, locuras, extravagancias de poeta, y se entretiene en poner notas a algunas para señalar sus descuidos. Pero la verdad es que Zorrilla fue hombre solitario y laborioso, que huyó de tertulias para no perder tiempo, que llevó una vida aislada y entregada a su trabajo, y ya hemos visto que su poema *Granada*, sea cualquiera su valor, no fue producto de la improvisación.

<sup>45</sup> Zorrilla, I, págs. 570 y sig.

<sup>46</sup> *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo*, tomo III, 1927, págs. 91-99.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pág. 93.



Esquivo siempre a la sociedad de mi tiempo, rechazando tenazmente la protección y las ofertas de amigos opulentos o poderosos, que quisieron hacer de mí un hombre como los demás, fundé toda mi ambición y puse todo mi empeño en no ser más que poeta y en no vivir más que de mis versos; lo cual podía tenerse por un milagro en aquellos tiempos, pero cuyo milagro debía servir para asombrar a mi padre con mi doble abnegación de arrostrar una vida de asiduo y excesivo trabajo, y el destino y título de poeta, en un país en donde semejante título y ocupación eran poco menos que un padrón de ignominia y un certificado de holgazanería <sup>48</sup>.

<sup>48</sup> *Obras completas*, I, págs. 2198-99.

En primer lugar se le someten de un tiempo existencias, transacciones  
 la protección y las órdenes de embargo o embargo de bienes, por lo  
 que he de ser un embargo como los demás, aunque todo el mundo  
 con v por todo un embargo en no ser más que por y en no venir  
 más que de una manera, lo cual puede tener por un embargo en  
 que se le da un embargo de bienes para poder ser y en  
 parte con el objeto de obtener una vía de acción y ex-  
 cepto respecto y el embargo y título de posesión, en un país en donde  
 se encuentran una y otra con los datos que un embargo de la  
 dominación y un embargo de posesión.

En segundo lugar se le someten de un tiempo existencias, transacciones  
 la protección y las órdenes de embargo o embargo de bienes, por lo  
 que he de ser un embargo como los demás, aunque todo el mundo  
 con v por todo un embargo en no ser más que por y en no venir  
 más que de una manera, lo cual puede tener por un embargo en  
 que se le da un embargo de bienes para poder ser y en  
 parte con el objeto de obtener una vía de acción y ex-  
 cepto respecto y el embargo y título de posesión, en un país en donde  
 se encuentran una y otra con los datos que un embargo de la  
 dominación y un embargo de posesión.

En tercer lugar se le someten de un tiempo existencias, transacciones  
 la protección y las órdenes de embargo o embargo de bienes, por lo  
 que he de ser un embargo como los demás, aunque todo el mundo  
 con v por todo un embargo en no ser más que por y en no venir  
 más que de una manera, lo cual puede tener por un embargo en  
 que se le da un embargo de bienes para poder ser y en  
 parte con el objeto de obtener una vía de acción y ex-  
 cepto respecto y el embargo y título de posesión, en un país en donde  
 se encuentran una y otra con los datos que un embargo de la  
 dominación y un embargo de posesión.

En cuarto lugar se le someten de un tiempo existencias, transacciones  
 la protección y las órdenes de embargo o embargo de bienes, por lo  
 que he de ser un embargo como los demás, aunque todo el mundo  
 con v por todo un embargo en no ser más que por y en no venir  
 más que de una manera, lo cual puede tener por un embargo en  
 que se le da un embargo de bienes para poder ser y en  
 parte con el objeto de obtener una vía de acción y ex-  
 cepto respecto y el embargo y título de posesión, en un país en donde  
 se encuentran una y otra con los datos que un embargo de la  
 dominación y un embargo de posesión.

En quinto lugar se le someten de un tiempo existencias, transacciones  
 la protección y las órdenes de embargo o embargo de bienes, por lo  
 que he de ser un embargo como los demás, aunque todo el mundo  
 con v por todo un embargo en no ser más que por y en no venir  
 más que de una manera, lo cual puede tener por un embargo en  
 que se le da un embargo de bienes para poder ser y en  
 parte con el objeto de obtener una vía de acción y ex-  
 cepto respecto y el embargo y título de posesión, en un país en donde  
 se encuentran una y otra con los datos que un embargo de la  
 dominación y un embargo de posesión.

En sexto lugar se le someten de un tiempo existencias, transacciones  
 la protección y las órdenes de embargo o embargo de bienes, por lo  
 que he de ser un embargo como los demás, aunque todo el mundo  
 con v por todo un embargo en no ser más que por y en no venir  
 más que de una manera, lo cual puede tener por un embargo en  
 que se le da un embargo de bienes para poder ser y en  
 parte con el objeto de obtener una vía de acción y ex-  
 cepto respecto y el embargo y título de posesión, en un país en donde  
 se encuentran una y otra con los datos que un embargo de la  
 dominación y un embargo de posesión.



## POESÍA

## ESPRONCEDA

*La rebelión romántica.*

TRAS LA APARICIÓN fuera de España de *El moro expósito*, de Rivas, en 1834, se produce un vacío en la poesía romántica. Es verdad que en los periódicos de la época abundan las composiciones poéticas sueltas, pero no recopiladas en forma de libro. El único reseñado por Larra era tan anacrónico como insignificante. El de José Joaquín de Mora, impreso en Cádiz, pasó casi totalmente inadvertido para los críticos de Madrid. Sólo las poesías de Zorrilla constituyen la excepción a partir de 1837:

¶ Pero, acabada la guerra civil, entre 1840 y 1842, nos encontramos súbitamente ante un aluvión de libros poéticos. En esos años aparecieron las *Poesías* y *El diablo mundo*, de Espronceda; los *Romances históricos* de Rivas, las *Leyendas españolas* de Mora, los *Cantos del trovador* de Zorrilla, las poesías de Arolas, de Pastor Díaz, de la Avellaneda, de Campoamor, de Eugenio de Ochoa, de Salvador Bermúdez de Castro y de otros varios. En su mayoría jóvenes poco o nada conocidos hasta entonces; aunque también coincidió con este resurgir poético algún escritor de más edad, como Juan María Maury, alejado de su patria no menos que de las nuevas tendencias de aquella poesía.

¶ Joven y ya conocido era el más importante de todos, José de Espronceda. A semejanza de García Lorca un siglo más tarde, Espronceda gozó de renombre antes de que aparecieran en volumen sus poesías. Muchas de ellas las había publicado en diferentes periódicos y tuvieron acogida poco común.

José de Espronceda nació en Almendralejo el 24 de marzo de 1808. El padre, Juan José de Espronceda, sargento mayor de un regimiento de caballería, iba destinado a Badajoz, y le acompañaba su mujer, que dio a luz en el camino. Durante la guerra de la Independencia don Juan José luchó en Bailén y otros lugares y obtuvo el grado de coronel. Murió, ascendido a brigadier, a los ochenta y tres años, en 1833, cuando el hijo retornaba a España de su emigración política. Su madre, María del Carmen Delgado, granadina, era mucho más joven que el padre y le sobrevivió varios años. Si por línea paterna Espronceda venía de familia de militares, en la materna hubo militares y eclesiásticos. Uno de ellos, Juan José Bonel, obispo, prócer del reino y patriarca de las Indias en 1838, asistió al entierro de Espronceda en 1842 y fue más tarde arzobispo de Toledo y cardenal.

Infancia y adolescencia de Espronceda transcurrieron en el seno de una familia muy acomodada de la clase media. Sus padres, al casarse, aportaron al matrimonio cuatrocientos mil reales el marido y doscientos mil la mujer. Gastos y pérdidas ocasionados por la guerra disminuyeron al parecer aquella suma; pero en 1821, según Marrast, poseían bienes equivalentes a la fortuna anterior<sup>1</sup>.

El 1 de septiembre de 1821 ingresaba en el Colegio de San Mateo, establecido poco antes en Madrid, que costaba a los alumnos internos como Espronceda seis mil reales, más lo que había que aportar para biblioteca, laboratorios y uniformes. Lo dirigía el presbítero Manuel Calleja y entre los profesores había otros dos afrancesados, Alberto Lista y José Gómez Hermosilla. La enseñanza se fundaba esencialmente en el estudio de las matemáticas y de las humanidades. Allí tuvo Espronceda de compañeros a varios que se distinguieron como él mismo en las letras: Juan de la Pezuela, Ventura de la Vega, Mariano Roca de Togores, el peruano Felipe Pardo, Gregorio Romero Larrañaga, Lus de Usoz y Río, Eugenio de Ochoa. Recuérdese que algunos hubieron de figurar como redactores de *El Artista* en 1835. Espronceda fue, al parecer, un alumno

<sup>1</sup> Robert Marrast: *José de Espronceda et son temps*. Littérature, société, politique au temps du romantisme. París, Klincksieck, 1974, página 30.

más travieso que aplicado durante los dos años y pico que permaneció en el colegio. Ganó, sin embargo, algún premio en inglés.

El colegio se cerró a principios de 1824, seguramente por haber tenido que alejarse Lista de Madrid a la caída del régimen constitucional; pero volvió meses después, siguió dando clases en su casa, y Espronceda lo tuvo otra vez de maestro. Maestro excepcional, del que podría decirse que empezó y acabó su vida dedicado a la enseñanza. En 1822, mientras daba clases en el Colegio de San Mateo, publicó un volumen de *Poesías* que contenía algunas de época muy anterior, de cuando formaba parte de la Academia de Letras Humanas que unos estudiantes sevillanos destinados como él al sacerdocio —José María Blanco, Félix José Reinoso— fundaron en 1792 bajo la tutela de Manuel María de Arjona. Pocos años después, a principios del nuevo siglo, dio a conocer otras composiciones en el *Correo* de Sevilla. Pero Lista había mostrado además ser excelente crítico literario en las páginas de *El Censor*, revista que redactó, juntamente con Miñano y Hermsilla, entre 1821 y 1822.

En los primeros meses de 1823 un grupo de jóvenes estudiantes fundó en Madrid la sociedad de *Los Numantinos*, con objeto de combatir el absolutismo monárquico y establecer la soberanía popular. Entre los primeros socios —una docena— figuraban Ventura de la Vega y Espronceda, que tenía quince años de edad. Se reunían al principio en una especie de gruta cerca del Retiro, luego fueron a parar al sótano de una farmacia en la calle de Hortaleza. Decoración macabra, muebles recubiertos de tela negra, lámparas de papel rojo adornadas de emblemas siniestros; los socios asistían a las sesiones envueltos en capas oscuras y con un puñal en la mano. El 7 de noviembre de 1823 presenciaron en la calle de Toledo el cortejo que acompañaba a Rafael del Riego camino del suplicio. Días más tarde, los numantinos juraron vengar la muerte del héroe liberal. Denunciados por uno de ellos, fueron sometidos a proceso. El 25 de mayo de 1825 a Espronceda lo condenaron a tres meses de reclusión en el convento de los franciscanos en Guadalajara. Pero el 7 de agosto estaba en Madrid y leía en la Academia del Mirto una oda en honor de Lista.

La Academia del Mirto fue establecida el 25 de abril de 1823 por iniciativa de Telesforo de Trueba y Cosío, que pronto salió de Madrid y hubo de emigrar a Inglaterra un año después. La última sesión, que se sepa, se celebró el 25 de abril de 1826. Formaron parte de ella varios jóvenes que habían sido compañeros en el Colegio de San Mateo: Espronceda, Ventura de la Vega, Luis de Usó, Felipe Pardo. Una academia, pues, estudiantil por el estilo de la mencionada Academia de Letras Humanas de Sevilla, sólo que ahora el mentor era precisamente Alberto Lista. Coincidencia fortuita y afortunada. A través de las vicisitudes de la vida española en los treinta años transcurridos, reaparecía un hilo de la quebrantada continuidad cultural. Un estudiante de ayer era el maestro de hoy. Pero mientras su amigo Blanco, ahora Blanco White, había cambiado en sus ideas literarias no menos que en sus creencias religiosas, Lista permaneció fiel en conjunto a su formación clasicista; clasicismo determinado no solamente por la orientación que le dio Arjona, sino también por las particulares circunstancias en que se produjo frente al coplerismo dominante en Sevilla<sup>2</sup>.

Es bien curioso el contraste que ofrecen los dos escritores sevillanos en su evolución literaria, que ya quedó apuntada a propósito de la *Gaceta de Bayona*<sup>3</sup>. Casi al mismo tiempo que Blanco salía en defensa de la literatura imaginativa y romántica en las páginas de las *Varietades* de Londres, Lista se hacía aún eco en *El Censor* de Madrid de las doctrinas literarias de Batteux y otros teóricos del clasicismo. Y aunque, como vimos, su comprensión y sensibilidad le hicieron aceptar a veces una postura más flexible y abierta, él fue durante el período romántico, cuando por su edad y prestigio se había convertido en un patriarca de las letras españolas, el principal adversario del romanticismo.

Entre los manuscritos de la Academia del Mirto hay varias composiciones de Espronceda que hoy podemos ver impresas gracias a Maffray y que no pasan de ser ejercicios escolares sin

<sup>2</sup> V. Lloréns: «Una academia literaria juvenil», *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, II, págs. 281-295.

<sup>3</sup> Ver pág. 216.



importancia<sup>4</sup>. Pero Lista, maestro verdadero, no se limitó a patrocinar la Academia y orientar a sus adolescentes socios. Alentó a Espronceda a escribir un poema sobre Pelayo, cuyo plan trazó él mismo, además de contribuir por su parte con numerosas estrofas.

Así surgió el *Pelayo*, obra escolar sugerida, planeada y compartida por su maestro, que el discípulo empezó en 1825, dio a conocer fragmentariamente en 1835 en *El Artista* y se incluyó en 1840 en la edición de sus *Poesías*; pero sin acabarla nunca. Todavía en esa última fecha se decía que el autor no desconfiaba «de dar cumplido remate a una obra que ha ocupado los primeros años de su vida». Quince la tuvo entre manos, y, sin embargo, no la terminó. A pesar de lo cual dejó imprimir los fragmentos que tenía concluidos juntamente con otras poesías, conservando además con las octavas propias cinco de las que había escrito Lista.

En el *Pelayo*, obra fragmentaria, incompleta, es visible que hay fragmentos redactados en fechas diferentes, sin seguir el orden de composición. No menos visible es su desigual valor. Hizo bien Espronceda dando a *El Artista* algunos fragmentos que destacan por su calidad poética e hicieron mal sus amigos publicando en un libro de madurez aquellos que no eran sino ejercicios de principiante. Claro que él mismo no hizo nada, al parecer, para mantenerlos inéditos, revisarlos o romperlos como hicieron otros poetas.

En todo caso, tal manera de proceder acusa la extraña personalidad literaria de Espronceda. Por otra parte, si los fragmentos que conocemos no dan la medida de sus facultades como poeta, los publicados en 1835 contienen por lo menos algunas octavas que son dignas del autor:

Allí, cercado del amable coro  
Que el de las huris célicas no iguala,  
Quemada en pipa de ámbar y de oro,  
Planta aromosa el gusto le regalá;  
Y mientras en hombros de su amada el moro,  
La sien reclina, de su lado exhala:

<sup>4</sup> En su edición de *Poesías líricas y fragmentos épicos*. Madrid, Castalia, 1970, págs. 65-79. Ya antes las había publicado en edición cronológica y crítica, París, Edic. Hispano-americanas, 1962.

Humo süave, que en fragante nube  
En leves ondas a perderse sube.

El 31 de enero de 1826 su anciano padre solicitaba el ingreso de Espronceda en el Colegio de Guardias Marinas; pero la solicitud le fue devuelta el 27 de octubre por no estar en regla los documentos presentados y cuando ya no podía el candidato solicitar de nuevo por haber sobrepasado entre tanto la edad reglamentaria para ser admitido (los dieciocho años que cumplió en marzo). Es, pues, evidente que los padres deseaban dar a Espronceda los medios de hacer carrera, como la que estaban iniciando ya en el Ejército, las Leyes, el periodismo o el teatro sus compañeros de colegio, Ventura de la Vega, Patricio de la Escosura, Antonio Cabanilles, Luis María Pastor, Santos López Pelegrín, Juan Bautista Alonso. La lentitud burocrática, si es que no fue un pretexto, había impedido el primer intento. Primero y único, pues no se sabe que Espronceda buscara otra salida. Lo que ocurrió es que meses después, a mediados de 1827, abandonó España para no volver sino como emigrado político a principios de 1833.

Se ignoran los motivos que pudo tener para expatriarse a los diecinueve años de edad. ¿Cometió el ex numantino alguna imprudencia política? ¿Se vio molestado por la policía? ¿Le resultaba difícil respirar la atmósfera opresiva de la España de Calomarde? Es de suponer que emigrase con el beneplácito de los padres, a quienes escribió desde el extranjero y de quienes recibió ayuda económica. La verdad es que su acomodada familia pudo subvenir a sus necesidades no sólo durante la emigración, sino después del retorno, pues no se sabe que Espronceda tuviera medios de vida suficientes —ya que muy poco le pudieron reportar sus actividades literarias— hasta que fue nombrado en 1841 secretario de la legación de España en los Países Bajos.

Espronceda permaneció poco tiempo en Lisboa. Las alteraciones políticas no hicieron de Portugal el mejor refugio para un liberal español, y menos bajo la regencia de don Miguel. Como otros, Espronceda estuvo detenido en uno de los depósitos para emigrados, y pronto se ordenó su expulsión. Algunos que continuaron allí más tiempo fueron víctimas de la creciente tiranía gubernamental. El canónigo Muñoz Torrero,

rector de la Universidad de Salamanca y uno de los más afamados oradores de las Cortes de Cádiz, murió en 1829 a consecuencia del brutal tratamiento sufrido en la cárcel.

El 15 de septiembre de 1827 llegaba Espronceda a Londres y se establecía en Somerstown, barrio poblado por la mayoría de los liberales españoles que hubieron de emigrar a fines de 1823. En aquella abreviada España constitucional, que dijo Alcalá Galiano, residió año y medio, acompañado por su amigo Antonio Arnáiz. En mejores condiciones que los demás, pues como él mismo decía en carta a sus padres,

con la poca paga que aquí nos dan y lo que ustedes me envían, lo pasamos perfectamente, a lo menos en comparación con los demás compatriotas.

En efecto, mientras personajes como Argüelles, que rechazó la ayuda de Wellington, Bauzá y Gil de la Cuadra vivían juntos en el mismo alojamiento, porque a más no alcanzaban sus medios, y Alcalá Galiano, que se negó por motivos políticos a recibir el subsidio del Gobierno inglés, recorría a pie y mal vestido, según Giuseppe Pecchio, la ciudad de Londres para dar aquí y allá una clase de español, el joven Espronceda podía permitirse el lujo de tomar clases de esgrima, dar paseos a caballo por el campo, encargarse un frac, un chaleco y dos pares de pantalones por diecisiete libras, y hacer deudas por cuarenta, con lo cual hubiera tenido cualquier refugiado lo suficiente para sostenerse un año entero.

Espronceda fue en Londres el señorito de la emigración española, o, si se quiere, el calavera; el calavera poeta, podríamos decir, digno de añadirse a las diferentes especies del tipo que caracterizó Larra con tanto acierto. Y por tal lo tuvieron durante mucho tiempo biógrafos y críticos; pero en nuestro siglo se ha producido una reacción que trata de presentarlo como un joven serio y estudioso, como profesor competente y diputado consciente de sus responsabilidades políticas. Sería absurdo negar la dedicación literaria del Espronceda poeta, o la convicción del Espronceda político. Pero eso no anula la imagen tradicional del calavera, pura y simplemente porque el propio Espronceda y varios amigos suyos nos lo dicen, y sobre todo porque una y otra figura no son ni han sido incompatibles.

El joven elegante y donjuanesco es el que escribe a sus padres en la misma carta donde hablaba del costo de su ropa:

Desearía me enviasen ustedes el Pelayo, sin que se quedara ahí ningún papel trasconejado, pues algunos amigos desean leerlo y aquí hay mucha proporción de concluirlo.

La esgrima y el atuendo indumentario, la aventura amorosa no torcieron del todo, como se ve, su vocación literaria.

El 1.º de marzo de 1829 salía Espronceda de Londres para dirigirse a Bruselas, donde estuvo apenas unos días. El 11 del mismo mes se hallaba en París, después de entrar en Francia, de modo ilegal seguramente, como maestro de esgrima. Viajes que alarmaron a los embajadores de España en Londres y París, por creer que se desplazaba, según informes policíacos, con «fines revolucionarios», como agente de alguna de las juntas de emigrados en Londres. Lo único que se saca en claro de las cartas y documentos relacionados con este viaje, no obstante las precisiones aportadas por Marrast, es la confusión. Ni es probable que Espronceda fuese a Francia para regresar a España, como dio a entender, ni tampoco que fuese agente de la junta de Torrijos, y mucho menos de la de Mina. Pero el Gobierno español tomó aquello muy en serio, y la policía practicó un registro en la casa de sus padres en Madrid; sin resultado alguno.

Pronto, sin embargo, pudo Espronceda hacer verdaderas las intenciones subversivas que le atribuían. En julio de 1830 estallaba en París la revolución que elevó al trono a Luis Felipe de Orleans. Como otros emigrados españoles, Espronceda participó en aquellas jornadas; su amigo Balbino Cortés resultó gravemente herido<sup>73</sup>.

Los acontecimientos de julio hicieron creer a los liberales emigrados que el momento propicio para la acción había llegado. En consecuencia, se prepararon algunas unidades en los Pirineos para penetrar en España y provocar al mismo tiempo el levantamiento general del país. Del grupo que cruzó la fron-

<sup>73</sup> Confirmando lo dicho por Escosura; R. Marrast: *ob. cit.*, págs. 155-156 y 161-162, ha puesto fuera de duda la participación de Espronceda en la revolución de julio y en la expedición de «Chapalanga».

tera por Valcarlos, bajo el mando del coronel Joaquín de Pablo «Chapalangarra», formaban parte Espronceda y José García de Villalta. Pero muerto De Pablo apenas entró en acción, sus fuerzas se retiraron a Francia. Un romancillo a Villalta y la elegía a De Pablo son el testimonio literario de aquella aventura bélica.

No obstante el cambio de actitud de Luis Felipe, ahora hostil a los emigrados, éstos siguieron cobrando el subsidio del Gobierno francés (fenómeno impensable en el siglo xx) y si no para la acción armada tuvieron al menos libertad para la discusión apasionada. El 20 de mayo de 1831, en una reunión de cuarenta emigrados celebrada en París, Espronceda leyó un discurso que no se ha conservado y que debía incluirse en el prospecto anunciador de *La Verdad*, periódico que se proponía publicar y no se publicó.

Como en la agitación de septiembre de 1831 participaron extranjeros y refugiados, el Gobierno francés les obligó a alejarse de París. Espronceda fue asignado al depósito de Burdeos, pero ni siquiera pasó a recoger su subsidio; el 21 de febrero de 1832 desembarcaba en Dover. Unos cinco meses pasó en Londres para regresar de nuevo a París. Pero esta vez ya no fue solo. Le acompañaba Teresa Mancha, hija de otro refugiado español en Londres, el coronel Epifanio Mancha, la cual estaba casada con un joven comerciante bilbaíno, de quien tuvo dos hijos. Los amantes vivieron en París pocos meses. Acogiéndose a la amnistía del 15 de octubre de 1832, Espronceda cruzó la frontera por Irún en los primeros días de marzo del año siguiente. Tres semanas después la pasaba Teresa.

Si a las poesías líricas de Espronceda impresas en las ediciones del siglo pasado se añaden las dadas a conocer por P. H. Churchman en 1907, que verdaderamente le pertenecen, y las publicadas en fecha reciente por Robert Marrast, resulta que de un total que no llega a las cincuenta composiciones (prescindiendo de las piezas escolares) cerca de la mitad fueron escritas durante la emigración, aunque haya algunas retocadas después seguramente.

Varias llevan fecha, a veces inexacta, puesta por el autor. «Serenata», «La entrada del invierno en Londres», «A la patria», «A Matilde». Otras se refieren a hechos históricos inmediatos: «A la muerte de don Joaquín de Pablo», «A la muerte

de Torrijos y sus compañeros». Alguna es traducción del inglés: la «Despedida del patriota griego de la hija del apóstata», que figuró desde la primera edición de 1840 como original, es, según mostré hace años, traducción del «Farewell of the Greek patriot from the Apostate's daughter» que apareció anónimamente en *The New Monthly Magazine* en 1824<sup>6</sup>. «Oscar y Malvina» la dio el propio Espronceda como «imitación del estilo de Ossian». Y no es nada arbitrario suponer que el «Canto del cruzado» tenga su origen en los poemas caballescros que con sus trovadores y cruzados inundaron durante varios años la poesía inglesa. Por último, la «Canción del pirata» se inspira probablemente en el «Chant des pirates» de Louis Marie Fontan, poeta y dramaturgo combativo, encarcelado en 1829 por un artículo contra el rey Carlos X, que sólo recobró la libertad con la revolución de julio.

Examinadas las composiciones primerizas de este período —elegías de destierro, poesía patriótica, lírica amorosa— bien se observa, apenas alterada, la formación escolar clasicista del autor. En «La entrada del invierno en Londres», donde el mar es aún el «ponto inmenso» y el Manzanares sigue «coronado de yedras y espadañas», la evocación bucólica de la patria, con su feliz cabaña pastoril, parece un eco del «Eutimio» de Lista. El final nos depara una imagen favorita de Espronceda:

Bajel dichoso que a la playa cara  
Que me miró nacer tornas la prora,  
raudo dejando el Támesis undoso.

que está aún muy lejos del ímpetu y movimiento que había de darle en el «Canto a Teresa»:

Yo desterrado en extranjera playa  
Con los ojos extáticos seguía  
La nave audaz que en argentada raya  
Volaba al puerto de la patria mía.

<sup>6</sup> V. Lloréns: «El original inglés de una poesía de Espronceda», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, V, 1951, págs. 418-422.

<sup>7</sup> Di el texto de la canción de Fontán en *Liberales y románticos*, 2.ª ed., págs. 217-219.

Algún cambio se advierte en la elegía «A la patria», que empieza con una reminiscencia de Quintana de fondo bíblico y acaba con una inmensa ossianesca repetida en la elegía a Joaquín de Pablo:

Virgenes, destrenzad la cabellera  
Y dadla al vago viento:  
Acompañad con arpa lastimera  
Mi lúgubre lamento.

Sólo en los versos de la «Despedida del patriota griego», que no sabemos cuándo tradujo o retocó, hay una amplificación romántica del original:

¡Ah, para siempre adiós: vano es ahora  
Acariciar memorias de ventura;  
Voló ya la ilusión de la esperanza,  
Y es vano amar sin esperanza alguna!

(Farewell- 'twere vain to cherish hope,  
and vainer still without it love).

En general, las poesías de la emigración, incluso las más tardías, como el soneto a la muerte de Torrijos o los versos a Matilde, son de factura clásica. Hasta el ossianismo prerromántico es tardío. Que Espronceda no se dejó impresionar gran cosa ni por el teatro romántico francés, que estaba en su apogeo cuando se trasladó a París, lo demuestra la obra dramática que escribió por entonces, *Blanca de Borbón*.

Tragedia en cinco actos y en verso nunca representada, ni impresa en vida del autor, que debió de escribir, según Marrast, entre 1830 y 1831, para ser retocada en el curso de los dos o tres años siguientes<sup>8</sup>. Es decir, que fue compuesta en Francia cuando triunfaban en el teatro Victor Hugo y Dumas. Sin embargo, es una tragedia clasicista con algún ligero toque romántico —presentación nocturna de la maga, canción del trovador— tan superficial como los del *Aben Humeya* de Martínez de la Rosa.

El tema principal parece ser la reclusión y muerte por orden de don Pedro de su mujer Blanca, repudiada y humillada,

<sup>8</sup> *Ob. cit.*, pág. 216.

viendo su trono ocupado por la Padilla, amante del rey. Blanca, sin embargo, no es una verdadera heroína trágica porque no lucha contra su destino; figura angelical, aparece resignada desde el primer momento, y sufre más bien al verse condenada y despreciada por el rey, a quien sigue amando apasionadamente. En realidad es víctima de su fidelidad amorosa. Por eso rechaza a Enrique, hermano del rey, que enamorado de ella intenta sacarla de su prisión. La conspiración dirigida por Enrique para derrocar a Pedro, sin conseguirlo, completa la acción dramática.

Acción torpemente desarrollada y de escaso interés. Desde el principio se repiten las mismas o parecidas situaciones. Todo está presentado de un modo elemental, en blanco y negro, aunque no falta de cuando en cuando algún atisbo feliz. Espronceda da la impresión de un párvulo en el arte dramático. La maga y su hijo, el asesino Abenfarrax, son dos tipos caricaturescos y por añadidura superfluos, puesto que Blanca no ofrece resistencia a morir. El rey don Pedro es un tirano sin grandeza; más lograda está la figura de su hermano, el caballero Enrique, pero el contraste entre ambos, al enfrentarse personalmente, no es el que cabría esperar.

Para explicar de algún modo la lentitud de la evolución literaria de Espronceda, habla Marrast del obstáculo que pudieron constituir para él las lenguas extranjeras (de lo que nada sabemos) y hasta su condición de emigrado<sup>9</sup>. Aun así, más cerca de la realidad parece estar W. T. Pattison:

Indudablemente Espronceda estaba entonces mucho más ocupado con planes políticos, movimientos revolucionarios, y especialmente con Teresa Mancha que con la nueva literatura<sup>10</sup>.

Poco después de su regreso a España, Espronceda solicitaba plaza en las Guardias de Corps del Rey, que obtuvo el 13 de mayo de 1833. Mas pronto, aunque no sabemos cuándo, fue expulsado del Cuerpo y desterrado al pueblo de Cuéllar, en Castilla la Vieja. Se ignoran los motivos. ¿Unos versos satí-

<sup>9</sup> *Ob. cit.*, pág. 235.

<sup>10</sup> «On Espronceda's personality», *Publications of the Modern Languages Association*, 1946, pág. 1134.



ricos? ¿Su pasado revolucionario? ¿O más bien su relación con Teresa, que vivía probablemente con él? Estas y otras conjeturas se han hecho. Tampoco se sabe la duración del destierro. Parece ser que en el mes de agosto había vuelto a Madrid.

En Cuéllar no permaneció ocioso. Allí escribió una novela, *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar*, que le fue encomendada por el editor Delgado para una colección de novelas históricas originales que se inició con *El doncel de don Enrique el Doliente*, de Larra.

Sancho Saldaña, señor de Cuéllar, que obedece al rey, don Sancho de Castilla, solicita de don Jaime de Iscar, partidario de los infantes de la Cerda, la mano de su hija Leonor, pero recibe una tajante negativa. Entonces ordena a Roqué el Vellido que se apodere de ella, y así lo hace éste con su cuadrilla de bandoleros; pero antes de que pueda entregarla a Saldaña, una maga, en medio de gran tormenta, aparece misteriosamente como un fantasma y se lleva a Leonor, dejando a los bandidos aterrorizados. Hernando, hermano de Leonor, llega a saber que fue Saldaña quien la hizo robar. Lo desafía, se batien, quedan heridos y los dos son curados por la maga, que no es sino Elvira, hermana de Saldaña, que hace por aquellos lugares vida de anacoreta. Por fin el Vellido y los suyos sorprenden a Elvira y Leonor cuando se dirigían al castillo de Iscar y se las llevan al de Cuéllar. Allí Sancho Saldaña intenta inútilmente ganarse el afecto de Leonor; pero en el castillo vive también Zoraida, la bella esclava judía cuyo delirante amor por Saldaña se transforma ahora en odio. Ya no piensa sino en vengarse, pero, acusada de brujería, la procesan y va a celebrarse el juicio de Dios que decidirá su suerte. Logra salvarse, mas al regresar a Cuéllar, Saldaña la apuñala y la da por muerta. Al final Leonor accede a casarse con Saldaña para salvar a su hermano Hernando, condenado a muerte. En presencia de los reyes se celebra el solemne casamiento, pero cuando ya está a punto de terminar la ceremonia, aparece súbitamente Zoraida y mata a Leonor. Saldaña acaba ingresando en la Orden de la Trapa.

Aun resumiendo mucho menos no sería posible dar idea de los numerosos episodios de la novela. A Espronceda no le importaba, por lo visto, alargar la narración más de la cuenta. De todos modos la repetición, la prodigalidad narrativa es cons-

tante. En cuanto a otros personajes dignos de mención, habría que añadir al joven Usdróbal, que empieza como pícaro y acaba como héroe; al bandido Zacarías, que reza en latín mientras mata cruelmente; al paje Jimeno, imagen de la falsedad cortesana; a Abraham, el sabio judío, que resulta ser el padre de Zoraida; a don Lope de Haro, que antes de sucumbir se enfrenta valerosamente con el rey don Sancho.

En Saldaña hay rasgos de un romántico del siglo XIX. Harto de deleite, llegó a odiar el fatal objeto de sus amores.

Volvió en sí y no pudiendo encontrar nada que bastase a satisfacer sus deseos, a consolar su tristeza, a hacerle olvidar su remordimiento, se halló en la flor de la edad con un alma árida como la arena, y velado ya el rostro con las sombras de los sepulcros.

En vano buscaba alivio a sus penas en la música, los cantares o los torneos.

Se hubiera creído al verle distraído, melancólico y solo en medio de los placeres, que era la sombra de un hombre que vagaba acá y allá sin destino.

Para explicar el despecho y los celos de Zoraida, Espronceda se vale sin reparo de las expresiones más comunes y anodinas:

La sangre africana, irritada con los desprecios de su amante, hacía latir con tanta fuerza su corazón, que parecía querer saltarse del pecho.

No es más afortunado en sus rasgos de humorismo con Zacarías ni con el bandido catalán, que hasta suelta alguna palabra en su lengua para caracterizarse mejor.

Apenas existe el paisaje; pero es de notar que Espronceda sobresale, quizá siguiendo a Byron, al describir la naturaleza en sus momentos de agitación, como la tempestad que se produce durante el rapto de Leonor. En otro lugar, al salir Hernando en busca de su hermana, uno de sus acompañantes, que es poeta, «contemplaba absorto a la luz de los relámpagos el trastorno sublime y la confusa belleza de la tempestad».

Como otros novelistas históricos, Espronceda piensa en el presente al referir hechos del pasado. El anacronismo del siguiente pasaje muestra a las claras que no refleja ninguna situación medieval, sino contemporánea:

En este momento gran fuerza de soldados cayó sobre los alborotadores con aquel encarnizamiento con que los satélites que usan la librea del despotismo acometen siempre con razón o sin ella a sus indefensos hermanos, y habiéndose vuelto a enredar la sarracina de palos y cuchilladas, la victoria se decidió en favor de la tropa, que no satisfecha con arrojar de allí al pueblo, corrió por las calles, escaló las casas y atropelló a todo el mundo, sembrando la muerte por todas partes, hiriendo y asesinando a placer y cebándose en la matanza, hasta que restablecieron el orden, es decir, *la paz de las tumbas* (subrayado del autor), en aquella desolada ciudad.

Hay alguna estampa romántica, como cuando Leonor canta en la noche, y no faltan, intercaladas en la narración, algunas poesías que prueban una vez más que el verso de Espronceda es muy superior a su prosa. No parece haber discrepancia entre sus críticos al considerar que *Sancho Saldaña*, novela mediocre, padece notablemente porque no podemos leerla olvidando la obra poética del autor.

A fines de abril de 1834 se representó en el teatro de la Cruz *Ni el tío ni el sobrino*, comedia en tres actos y en verso escrita por Espronceda en colaboración con su amigo Antonio Ros de Olano. Una madre que se finge viuda de quien no fue su marido, aunque lleva el mismo nombre, trata de casar a su hija con un vejestorio de más de setenta, pero muy rico. Al final se presenta el supuesto marido y se descubren las trapisondas de una y otra fémína para atrapar al viejo.

La obra, mal representada, no gustó al escaso público que asistió al estreno. Y aunque Espronceda la modificó lo que pudo la misma noche del fracaso, no pasó de otra representación al día siguiente.

En la *Revista Española* Larra hizo la crítica de la comedia con benevolencia, pero atinadamente. Le pareció «obra descolorida y falta de vida y movimiento», sin plan meditado, de acción lánguida, con personajes femeninos sin matizar y recursos trillados. Y lo lamenta «porque el diálogo es vivo, los versos buenos y lo cómico a menudo eficaz». Nada más cierto.

En los primeros meses de 1834 Espronceda formó parte del nutrido grupo, por no decir legión, de los escritores que aprovechando las nuevas circunstancias políticas se dedicaron al periodismo. Juntamente con sus amigos Antonio Ros de Olano, Bernardino Núñez de Arenas y Ventura de la Vega fundó y fue redactor de un nuevo periódico, *El Siglo*, que empezó a publicarse dos veces por semana desde el 21 de enero y no había de durar más allá del 7 de marzo<sup>11</sup>.

Ya el primer número llevaba una breve y burlesca pieza en un acto, seguramente de Ventura de la Vega, titulada «La visita de los periódicos», que no debió sentar muy bien en otras redacciones madrileñas, sobre todo en la de *La Estrella*, dirigida por Alberto Lista, a la que se calificaba de «vieja ridícula» y en el segundo número de «facciosa». Los antiguos alumnos del Colegio de San Mateo se enfrentaban ahora con el maestro, por motivos políticos. El periódico de Lista combatido, como representante del partido «retrógrado», por liberales de varias tendencias y los jóvenes de *El Siglo*, dejó de publicarse en febrero de 1834, a los pocos meses de su aparición.

La trayectoria política de los redactores de *El Siglo* hubo de parecerse a la de muchos liberales de entonces, entre otros Larra. La elevación al poder de Martínez de la Rosa despertó las más halagüeñas esperanzas. En un artículo atribuido a Espronceda se dice: «Nosotros, pues, creemos estar obligados a cooperar con tan ilustre guía a la grande obra de nuestra regeneración política y literaria.» (Obsérvese que la regeneración que todos esperaban no era sólo política, sino literaria.) Pero el entusiasmo inicial se fue apagando pronto y los redactores de *El Siglo* se mostraron cada vez más críticos. Hasta que llegó un momento en que viendo la hostilidad con que procedía contra ellos el censor de prensa nombrado por Javier de Burgos, ministro de Fomento, decidieron sacar el periódico con los títulos de los artículos solamente y lo demás en blanco. El mismo día (7 de marzo) de esta singular ocurrencia, Burgos prohibió la publicación. Al día siguiente aparecía en la *Revista Espa-*

<sup>11</sup> Leonardo Romero Tobar: «*El Siglo*, revista de los años románticos (1834)», *Revista de Literatura*, XXXIV, julio-diciembre de 1968, páginas 15-29. Robert Marrast: *Ob. cit.*, págs. 285-292.

ñola un artículo de Larra titulado «El siglo en blanco»; en que se hace un elogio no de lo que se escribía en los periódicos, sino de lo que no está escrito. «Leer palabras y más palabras lo hace cualquiera, y toda la dificultad, si puede cifrarse en alguna cosa, se cifra evidentemente en leer un papel blanco.»

A Espronceda se han atribuido algunos artículos de *El Siglo*, pero no sabemos todos los que pudo escribir. En las páginas del periódico aparecieron por primera vez varias de sus poesías; entre otras, el «Himno al Sol» y la «Despedida del patriota griego».

En medio de la guerra civil, el 1834, año del Estatuto, de la epidemia del cólera y de la matanza de frailes, no iba a pasar indiferente para Espronceda. A fines de julio el Gobierno descubrió la conspiración de una sociedad secreta, *La Isabelina*, cuyo jefe era, al parecer, Eugenio de Aviraneta, inquieto personaje dado a la intriga y la aventura, que el español del siglo xx ha venido a conocer gracias a las *Memorias de un hombre de acción* de Pío Baroja. Aviraneta fue detenido y la policía se incautó de sus papeles, menos la lista de los conspiradores, que Aviraneta se tragó a tiempo. Sin embargo, se procedió a la detención de varios personajes poco afines políticamente entre sí, como el general Palafox, defensor de Zaragoza en la guerra de la Independencia; Calvo de Rozas, Olavarría y el veterano demagogo Romero Alpuente. Horas después eran detenidos Espronceda y su amigo García de Villalta. El objeto principal de la conspiración, según declaró mucho después Martínez de la Rosa, era modificar o anular el Estatuto Real y sustituirlo por la democrática Constitución de 1812.

Desde el principio algunos periódicos de Madrid se mostraron un tanto escépticos en aquel asunto; y como los jueces no encontraran, en efecto, pruebas suficientes para inculpar a nadie, uno tras otro los conspiradores, menos Aviraneta, fueron puestos en libertad. Pero Espronceda y Villalta no volvieron a sus domicilios desde la cárcel; fueron desterrados, como en los buenos tiempos de Fernando VII; Villalta a Zaragoza y Espronceda a Badajoz, con prohibición de regresar a Madrid. Sin embargo, una cosa eran las disposiciones oficiales y otra su cumplimiento; ni Villalta fue a Zaragoza ni Espronceda a Badajoz. En el mes de septiembre Espronceda se encontraba en Guadarrama y desde allí escribía a Balbino Cortés «lleno de

desesperación y fastidio», protestando por la insolidaridad de otros liberales y suplicando a su amigo que le mandara algún dinero <sup>12</sup>.

Un año más tarde, a mediados de agosto de 1835, se produjo en Madrid una insurrección contra el Gobierno del conde de Toreno. El movimiento fracasó, pero obligó a Toreno a rehacer el Ministerio y a dimitir poco después, dando paso a Mendizábal. No se sabe qué intervención tendría Espronceda en el levantamiento; es cierto que hubo de ocultarse para evitar, sin duda, que lo detuvieran, pero esto no dice gran cosa después de sus anteriores experiencias y del concepto que de él había formado la policía, señalándolo ya por entonces como republicano. De todos modos, sus actividades políticas no impidieron las literarias. Estando oculto compuso o ultimó dos poesías, «El mendigo» y «El verdugo», que un amigo llevó a la *Revista Española*, donde se publicaron.

Al formar su Gabinete Mendizábal (14 de septiembre de 1835), las juntas provinciales que se pronunciaran contra Toreno fueron disolviéndose, excepto la presidida en Andalucía por el conde de las Navas. El nuevo Gobierno envió a dos emisarios, uno de ellos Espronceda, para que depusiera el conde su actitud. Es decir, que Espronceda, como Larra, estuvo al principio al lado de Mendizábal, lo creyera o no el hombre providencial que muchos progresistas esperaban. Pero, repitiéndose lo ocurrido antes con Martínez de la Rosa, pronto fue manifestándose el descontento de no pocos liberales. Los artículos de Larra de 1836 hacen ver su creciente hostilidad. No menor fue la de Espronceda, que llegó a publicar a fines de abril de 1836 —la fecha es importante— un folleto titulado *El Ministerio Mendizábal* contra la política del jefe del Gobierno.

Desde su adolescencia hemos visto a Espronceda tomar parte en la vida política. Durante la emigración combatió en las barricadas de París y en los Pirineos, habló en reuniones políticas y dejó testimonio poético de las actividades de sus compañeros y de las propias. En España fue detenido y desterrado, justificadamente o no, por conspirador, fundó con otros un periódico, *El Siglo*, en que colaboró, y siguió escribiendo después

<sup>12</sup> R. Marrast: *Ob. cit.*, pág. 319.

sobre temas políticos, cuando no puso su firma en documentos de la misma naturaleza; murió siendo diputado a Cortes.

Los escritos políticos de Espronceda que pueden identificarse como suyos, aunque breves y escasos, no hacen sino confirmar la importancia que tuvo en su vida la preocupación política. De todo ello *El Ministerio Mendizábal* es lo más conocido, quizá por el apoyo que le dio Larra al reseñarlo en un artículo que lleva el mismo título.

Después de unas consideraciones preliminares, atinadas a veces, sin fundamento otras, Espronceda entra en materia para detenerse en la gran cuestión de la venta de bienes nacionales, que a su juicio favoreció únicamente a los ricos y aumentó el número de proletarios, aunque poco o nada les beneficiara<sup>13</sup>. Ahora bien, el propio Espronceda reconoce que Mendizábal pensó «que con dividir las posesiones en pequeñas partes evitaría el monopolio de los ricos, proporcionando esta ventaja a los pobres, sin ocurrírsele que los ricos podrían comprar tantas partes que compusiesen una posesión cuantiosa. Mezquino en verdad y escaso de discurso ha andado el señor ministro». Así dice nuestro autor, sin pensar a su vez que el señor ministro no había proyectado ninguna reforma agraria, sino una movilización de la riqueza del país con vistas al crédito público y sobre todo a la conducción de la guerra.

Ante las muy graves cuestiones de la situación política, que la misma guerra civil complicaba extraordinariamente, vemos a este joven radical poner sus deseos por encima de la realidad. En vista de que había un sinnúmero de empleados del Gobierno inútiles, Espronceda propone suprimirlos de un plumazo y sin cesantía, porque así —añade con candorosa ingenuidad— podría ahorrarse mucho dinero. Nada mejor que esta simpleza para darse cuenta de la escasa penetración del poeta político.

En plena guerra carlista, nada favorable hasta entonces para las fuerzas del Gobierno, Espronceda adopta una posición que la historia española ha conocido en otras ocasiones, antes y des-

<sup>13</sup> Otros opinaron lo mismo, pero un historiador actual sostiene que «si bien es evidente que no fue reparto de tierras, tampoco dio lugar a mayores concentraciones de propiedad que las existentes». Miguel Artola: *La burguesía revolucionaria*, pág. 153.

pués: «Mientras el Gobierno no identifique las masas con la marcha de la revolución, la facción durará.» Lo cual, además de fallar como profecía, quería decir que la revolución tenía precedencia sobre la guerra. Otro jacobino, Blanco White, había dicho algo parecido durante la guerra de la Independencia. Y lo mismo volvieron a repetir no pocos anarquistas españoles durante la guerra civil de 1936, con las consecuencias que todos sabemos.

Contra toda evidencia, Espronceda se niega a admitir la popularidad alcanzada por Mendizábal en todo el país, como habían mostrado las elecciones (y habían de confirmar los acontecimientos del verano de 1836) y no se le ocurre otra cosa que negar validez a la ley electoral y equiparar las representaciones que se mandaron entonces a la reina en su favor con las que se hacían en tiempos de Fernando VII pidiendo el restablecimiento de la Inquisición.

Pero mucho más grave que todo esto es la acusación contra Mendizábal de no haber cumplido sus promesas de una nueva ley electoral y de una nueva Constitución que sustituyera definitivamente al Estatuto Real. Espronceda no estaba bien informado. Ignoraba por lo visto las dificultades con que fue tropezando Mendizábal desde principios de aquel año —es decir, desde antes de publicar él su folleto— para convertir en realidades sus promesas. Y al cabo la tenaz resistencia que encontró en Palacio le obligó a dimitir en el mes de mayo para dar paso al Ministerio Isturiz fraguado por la reina gobernadora. Ya el 10 de enero el embajador de Francia en Madrid comunicaba a su Gobierno que el partido moderado

compuesto por los grandes, los principales propietarios y capitalistas, los jefes militares, en una palabra, todos aquellos que tienen algo que perder, aconsejan a la reina Cristina que arriesgue un golpe de estado antes que permitir la anulación del Estatuto Real y reemplazarlo por una Constitución.

Su ceguera política llegó a más. Mientras en el folleto sobre Mendizábal se atacaba a Espoz y Mina, se silenciaba, no sin aludirle elogiosamente, al general Luis Fernández de Córdova,

Carlos Marichal, *Spain (1834-1844). A new society*. London, Tamesis Books, 1977, pág. 71.



jefe del ejército que operaba contra los carlistas. Y si éste escapó a toda crítica, tanto por parte de Espronceda como de Larra, se debió a «un plan combinado» con un amigo del general. ¿Quién lo hubiera dicho! Fernández de Córdova, el más reaccionario de los jefes militares, el gran protegido de la reina, era, sin duda alguna, en quien pensaron todos aquellos que aconsejaban a María Cristina dar un golpe de Estado antes que permitirle a Mendizábal anular el Estatuto Real.

No cabía esperar de Espronceda en esta ocasión un pensamiento político, cuando todo su empeño se cifraba en denigrar a Mendizábal. Sus opiniones, sin embargo, no siempre carecían de fundamento, y su posición por otra parte era la de un verdadero protagonista, de un demócrata, cosa muy rara entre los escritores de su época y generación; pero el acierto de algunas de sus observaciones se ve oscurecido por una irrefrenable tendencia que más que demagógica habría que calificar de infantil.

Así como los románticos se dirigían principalmente a los jóvenes por creerlos los únicos capaces de contribuir a la regeneración literaria, así también el folleto político de Espronceda termina significativamente con un llamamiento

la juventud, que, llena de esperanza, no debe titubear en arrojarse, iluminada del talento, por los sombríos senderos del porvenir, aboliendo de una vez tanta práctica antigua, tanto abuso, tanto cadáver resucitado como atrasa, entorpece y corrompe la sociedad.

La madurez política de Espronceda fue tardía, como la poética. En 1841 publicó en dos partes un artículo en *El Pensamiento* bajo el título de «Política general» con el propósito de contribuir al acercamiento de Portugal y España<sup>15</sup>. Aspiración común entonces a no pocos españoles y portugueses. A consecuencia de la invasión napoleónica y de la independencia de sus antiguas colonias, Portugal y España se vieron reducidas a una posición internacional tan precaria como llena de riesgos. Frente a las naciones del occidente europeo, que salieron de la contienda más poderosas que nunca, los dos países de la península se encontraron por sí solos impotentes para mantener su propia independencia. En realidad, no la mantuvieron.

<sup>15</sup> 19 de mayo y julio de 1841.

Tropas inglesas sostuvieron la Carta en Portugal; fuerzas francesas derrocaron el régimen constitucional en España. En tales circunstancias el instinto de conservación favorecía una política de acercamiento entre ambos países. Es la que con buenas razones preconiza Espronceda.

Pero más que el contenido de su artículo lo que llama la atención es la diferente manera que tiene ahora de abordar las cuestiones políticas. No es que se haya producido en él una reacción. Espronceda sigue siendo un demócrata; pero si el político de ideas avanzadas permanece, el demagogo ha desaparecido. Otro tanto cabe decir de sus breves intervenciones parlamentarias al final de su vida.

### *Poesías líricas*

La mayor parte de las poesías de Espronceda correspondientes a los años de emigración o poco después, son las «ossianicas» y las patrióticas. Entre las posteriores hay alguna patriótica, como «Al Dos de mayo», pero otras o son elegías o responden a una actitud de protesta frente a la sociedad. En éstas hay que distinguir las que presentan a un tipo humano como víctima social (el mendigo, el reo de muerte, el verdugo) y las que tienen como fondo la degradación de Europa (El canto del cosaco, A la traslación de las cenizas de Napoleón).

La más popular de todas, la «Canción del pirata», que hasta anduvo en pliegos sueltos, podría servir de introducción a unas y otras, como principio de una nueva etapa en la poesía lírica de Espronceda. El pirata, perseguido por la ley, como el contrabandista, desafía al mundo con arrogancia y sin temor a la muerte. Es además equitativo en el reparto del botín, como el bandido generoso, pero el poeta lo idealiza al declarar que no tiene más aspiración que la belleza.

En las presas  
Yo divido  
Lo cogido  
Por igual.  
Sólo quiero  
Por riqueza  
La belleza  
Sin rival.

El pirata, por otra parte, personifica al hombre libre:

Que es mi barco mi tesoro,  
Que es mi Dios la libertad,  
Mi ley la fuerza y el viento,  
Mi única patria, la mar.

Y esa misma patria, no parcelada ni sometida a dominación ajena, es igualmente símbolo de independencia. Ligera y alegre, la «Canción de pirata» es un himno a la libertad.

Libre también es el mendigo, y poseedor no del mar sino del mundo; pero pasivamente, sin esfuerzo, pues vive a costa de los demás.

Mío es el mundo: como el aire libre,  
Otros trabajan porque coma yo.  
Todos se ablandan si doliente pido  
Una limosna por amor de Dios.

Dondequiera es acogido, en el palacio o la cabaña, y siendo pobre son suyas las riquezas ajenas. Maloliente y envuelto en sus andrajos, se acerca al poderoso y a la hermosa para pedir limosna y para vengarse, pues sabe que si sus bienhechores ejercen la caridad es por temor a futuros castigos; por eso recibe sus favores sin gratitud ni estima. Entretanto, viviendo sin cuidados en el presente, se siente libre y sin aflicción, seguro de encontrar asilo en un hospital o un hoyo cuando muera.

Tono más sentimental y patético tiene «El reo de muerte», gran tema de la literatura romántica, que el poeta sitúa en la noche anterior a la ejecución, entre la algazara callejera de gentes ebrias y el silencio de quienes duermen sin inquietud por el que va a morir. El joven condenado no sólo se lamenta sino que acusa a todos por su indiferencia, y los maldice.

En cambio en «El verdugo» es a éste a quien todos maldicen descargando sobre él sus culpas y su venganza; por eso siente a su vez júbilo al descargar el golpe del hacha.

Que de los hombres  
En mí respira  
Toda la ira,  
Todo el rencor

Al contrario de lo que ocurre con una poesía de Balmes sobre el tema del reo de muerte, en ésta de Espronceda, y en la del verdugo, no hay nota cristiana consoladora. La condenación del poeta se dirige contra la sociedad por entender que su justicia no hace sino encubrir su indiferencia o su crueldad ante el dolor humano.

«El canto del cosaco» y «A la traslación de las cenizas de Napoleón», ejemplos de romanticismo social, se fundan en la creencia de que la vieja Europa, tras las violentas alteraciones producidas a partir de la revolución francesa y el consiguiente predominio de la burguesía, había entrado en un período de descomposición, envilecida por el dinero y el lujo. Las referencias al lucro, el vil mercado, la infame mercancía y el agiotista en «A la traslación de las cenizas de Napoleón» son más que suficientes para darnos del viejo Continente una imagen negativa. La referencia a Polonia en «El canto del cosaco» la completa políticamente. Pero mientras en esta última composición la incitación a destruir la caduca Europa con sus tesoros se dirige al bárbaro cosaco, en la otra quien incita y se apresta a la lucha es el propio poeta, como si fuera un profeta antiguo. La misión social del poeta, que culminaría en Víctor Hugo, queda bien manifiesta.

Se ha considerado que ambas poesías puestas en boca de un español quedaban en cierto modo fuera de lugar. Hablar de una Europa dominada por un mercader y poblada por gente opulento y afeminada desde la España empobrecida por la invasión napoleónica, la independencia colonial y la guerra carlista, y cuando apenas entraba en escena una burguesía nacional, no parecía tener mucho sentido. Pero Espronceda, que había vivido en los años de la insurrección helénica y la destrucción de Polonia y participado en las jornadas de julio que dieron el trono al rey mercader, bien podía hablar como un europeo.

### *Tres elegías de amor*

La poesía lírica de Espronceda culmina en las elegías «A una estrella» y «A Jarifa en una orgía», que presentan entre sí más de un paralelismo. Una y otra, a su vez, lo ofrecen, como si fuera su complemento final, con el Canto a Teresa, que el

poeta incluyó en *El diablo mundo* aunque advirtiendo que era un desahogo de su corazón y que no estaba ligado de manera alguna con el poema.

Casalduero fue el primero en observar que lejos de estar desligado del poema, el Canto a Teresa podía considerarse como formando parte del mismo<sup>16</sup>. Y es cierto que se proyecta sobre el poema, particularmente en el episodio de Salada, junto con el motivo del Edén y de la corrupción del amor. Sin embargo, éstos y otros elementos aparecen también en «A una estrella» y «A Jarifa», mientras que el Canto a Teresa se separa de *El diablo mundo* no sólo por ser composición lírica, sino por diferir en el concepto del pecado. Por ello y por su afinidad temática y de estilo parece mejor situarlo a continuación de las dos elegías anteriores, viéndolo como el último y supremo momento alcanzado por Espronceda en la expresión poética del amor. Las tres elegías tienen de común la imposibilidad del amor verdadero, por considerarlo fugaz ilusión juvenil seguida irremediamente por la desilusión, ya que toda fuente de pureza lleva consigo la corrupción.

En «A una estrella» el lucero iluminó con su luz el primer triunfo del amor «que embalsamó en aromas el Edén», inspirando ansias de amor perpetuo; pero el bien se trocó en llanto y ahora sólo ilumina melancólico un amor sin esperanza. Al desaparecer el brillo de la estrella y la dicha del amante, no dejaron más que recuerdos, lágrimas y pesar. También el lucero llora, pero quizá un día recobrará su esplendor. En cambio, agostada la juventud, dice el poeta, «a mí sólo me quedan penas y amargura». Por eso se entrega a su destino:

Yo indiferente sigo mi camino  
a merced de los vientos y la mar,  
y entregado en los brazos del destino  
ni me importa salvarme o zozobrar.

Tanto ésta como las otras dos elegías se mueven entre la primera y la segunda persona. Sin diálogo. Quien habla es sólo el poeta, pero dirigiéndose a alguien, sea o no la mujer amada, con lo que la expresión de sus sentimientos gana en intensidad y adquiere matiz más personal.

<sup>16</sup> Casalduero, Joaquín, *Forma y visión de «El diablo mundo» de Espronceda*, Madrid, 1975.

La serenidad que prevalece en «A una estrella» se rompe en «A Jarifa», composición de tonos exaltados y movimientos contrarios entre el soñado deleite y la realidad engañosa. No hay por qué buscar lo que es sólo devaneo y mentira. Al lanzarse atrevido a la región etérea, el poeta no halló sino la duda; como buscando gloria y virtud en la tierra, no encontró más que polvo y escoria. Así también vio la pureza de la mujer trocada en podredumbre:

Mujeres vi de virginal limpieza  
entre albas nubes de celeste lumbre;  
yo las toqué, y en humo su pureza  
trocarse ví, y en lodo y podredumbre.

(Pureza y corrupción que vuelven en el canto a Teresa:

Tu fuiste un tiempo cristalino río,  
manantial de purísima limpieza;  
después torrente de color sombrío,  
rompiendo entre peñascos y maleza,  
y estanque, en fin, de aguas corrompidas,  
entre fétido fango detenidas.)

No obstante la desilusión, el deseo perdura;

Y encontré mi ilusión desvanecida  
y eterno e insaciable mi deseo.

La búsqueda es inútil —Dios castiga al alma osada—, y al final ya no quiere sino descanso; que las nacaradas imágenes de gloria engañen a otras almas jóvenes,

y huya la noche y me sorprenda el día  
en un letargo estúpido y sin fin.

Teresa tuvo una hija de Espronceda, se separó de él en 1836 y murió en 1839 después de arrastrar, prostituida, vida miserable. Escrita a raíz de su muerte, la elegía se inicia con el recuerdo de las horas de juventud y amor del poeta; su vida entonces la compara a la nave «que el puerto deja por la vez primera» y se lanza con ansia de amor en el mar del mundo.

Antes, en «A una estrella», había dicho:

Yo me arrojé cual rápido cometa  
 en alas de mi ardiente fantasía;  
 doquier mi arrebatada mente inquieta  
 dichas y triunfos encontrar creía.

Ahora, con más intensidad y amplitud,

Yo amaba todo: un noble sentimiento,  
 exaltaba mi ánimo, y sentía  
 en mi pecho un secreto movimiento,  
 de grandes hechos generoso guía.

Para pasar luego a su historia personal, hasta que surge el armonioso acento de una mujer. Pero aquella mujer, que se evapora entre nubes, —ensueño, eco, llama— que nada dice a los sentidos, es mentida ilusión de la esperanza:

Es el alma que vívida destella  
 su luz al mundo cuando en él se lanza.  
 y el mundo con su magia y galanura  
 es espejo no más de su hermosura.

Ya en «A una estrella» apuntaba la misma idea, que volverá a aparecer en el canto tercero de *El diablo mundo*. La realidad no existe fuera de nosotros; nuestra alma es la que con sus destellos la produce, y el mundo no es sino el espejo que refleja su hermosura. Concepto subjetivo de la realidad típicamente romántico.

Aquella mujer no es sino el amor, el mismo amor

que recordando llora  
 las arboledas del Edén divinas,  
 amor de allí arrancado, allí nacido  
 que busca en vano aquí su bien perdido.

Otro motivo recurrente a lo largo de *El diablo mundo*, que en esta elegía aparece como causa de la caída de la mujer y su corrupción por obra del demonio.

Pero ahora la mujer ha adquirido corporeidad y nombre: Teresa. A quien llora creyendo verla todavía

aérea como dorada mariposa  
 en sueño delicioso del deseo.

Mas aquellas horas «de abandono y de amor y de caricias» pasaron

Que así las horas rápidas pasaban,  
 y pasaba a la par nuestra ventura;  
 y nunca nuestras ansias las contaban,  
 tú embriagada en mi amor, yo en tu hermosura.

Lo que un tiempo fue cristalino río, «manantial de purísima limpieza», acabó en estanque de aguas corrompidas. El ángel de luz se transforma en ángel caído desde que el fuego demoníaco abrasó a la primera mujer en el Edén y pasó en herencia a las que vinieron luego. Concepto éste del pecado original que no está acorde con el fondo rousseauniano de *El diablo mundo*, donde el pecado es más bien social: la pérdida de la inocencia del joven Adán se debe a la sociedad en que le tocó vivir, a la que también se alude aquí brevemente como «mezquina sociedad» con la que el alma violenta de Teresa hubo de enfrentarse.

De todas las ilusiones y esperanzas anteriores sólo queda ahora una memoria, una tumba ante la cual se hiela el corazón del poeta, no sin reconocer que la muerte ha sido para Teresa un descanso. Roída de recuerdos de amargura, árido el corazón, ajada por el dolor y envilecida, sólo la muerte podía «envolver tu desdicha en el olvido». Mas el poeta no podrá olvidar; siempre quedará en él un rayo de la luz con que ella iluminó «la dorada mañana de mi vida». Y vuelve a evocar otra vez aquellos momentos en que juntos soñaron

Vencer del mundo el implacable encono.  
 y en un tiempo sin horas ni medida  
 ver como un sueño resbalar la vida.

Con tales momentos de dicha, Espronceda recuerda también los del dolor: la triste soledad de Teresa, apartada de sus hijos, acusada por su conciencia, sin lágrimas que llorar, llamando a Dios y blasfemando:

¡Espantosa expiación de tu pecado!



Ya al final de «A Jarifa», después de ocultar su dolor y enjugar sus lágrimas, había dicho

Mi propia pena con mi risa insulto  
y me divierto en arrancar del pecho  
mi mismo corazón pedazos hecho.

Ahora, tras los crueles sufrimientos de Teresa, reacciona también sarcásticamente:

¿Quién a parar alcanza la carrera  
del mundo hermoso que al placer convida?  
Brilla radiante el sol, la primavera  
los campos pinta en la estación florida:  
truéquese en risa mi dolor profundo...  
Que haya un cadáver más ¿qué importa al mundo?

### *Intermedio teatral*

Con el pseudónimo de Luis Senra Palomares y la colaboración de Eugenio Moreno López, Espronceda es autor de *Amor venga sus agravios*, drama en cinco actos y en prosa que se estrenó en el Teatro del Príncipe el 28 de septiembre de 1838.

Clara, joven marquesa de la Palma y huérfana, ha sido prometida por su tío y tutor al capitán Alvaro de Mendoza, personaje arrogante, ambicioso y cínico. Pero está enamorada de Pedro Figueroa, con quien Mendoza se bate en duelo, dejándolo tan gravemente herido que lo da por muerto. Y como Clara se niega obstinadamente a casarse, la recluyen en un convento, consiguiendo así Mendoza heredar su título nobiliario y su fortuna. Al final, sin embargo, se descubre que aún vive Figueroa. Clara le hace entrar una noche en su celda, pero a punto de ser sorprendida lo oculta en un arcón, donde parece asfixiado. Decidida a vengar su muerte, cita a Mendoza y lo envenena, mientras ella, que ha bebido también el agua emponzoñada, expira.

Por fin un drama romántico con marcado contraste de situaciones muy diversas: un cuadro de jugadores, una orgía aristocrática, un claustro conventual, el bajo mundo de la soldadesca y la refinada Corte de Felipe IV, con el propio rey, el conde-duque de Olivares y los cortesanos, que el autor presenta bajo luz poco favorable.

En un momento en que sus contemporáneos imitaban a los antiguos dramaturgos españoles, sobre todo en la forma, Espronceda desecha el verso, que maneja muy bien, y adopta la prosa, que no era su fuerte. Lo que hacen y dicen algunos de sus personajes, nada propio del siglo XVII, requería sin duda otro lenguaje. La pasión amorosa, el sentido del honor y la venganza no son los calderonianos. En su desesperación la mujer amante, cuya felicidad destroza un malvado, no duda en recriminar al cielo ni teme ir al infierno. Clara no es Elvira, la mujer angelical de *El estudiante de Salamanca*, víctima inocente de un burlador. Se parece más bien a alguno de los tipos femeninos de Hartzzenbusch, capaces de desafiar toda suerte de prejuicios, hasta los del público, contribuyendo así al fracaso del drama. La apasionada escena de amor en la celda de Clara provocó violentas protestas, según Enrique Gil<sup>17</sup>.

La obra, mal construida, sin verdadero diálogo, como observó Casaldueiro, con situaciones que pecan hasta de ridículas —la muerte de Figueroa—, carece de interés teatral. Lo tiene, en cambio, en relación con la trayectoria de Espronceda y del teatro español de este período. Cuando se empezaba a abandonar a los románticos franceses, volviendo al drama antiguo español, Espronceda parece oponerse a esta regresión arcaizante. Creía que todo personaje, de antes o de ahora, debía hablar con la naturalidad del que vive en el presente, en vez de remedar el estilo antiguo, como lamentaba por estas mismas fechas Alcalá Galiano<sup>18</sup>. Al escribir Espronceda su drama en prosa, señalaba una orientación que pocos siguieron, quizá por no haber sancionado el aplauso su obra, y hasta por la inconsecuencia con que él mismo procedió en algunos pasajes. La tendencia que triunfó, representada por Zorrilla en primer término, fue la opuesta, la que siguiendo los pasos de un Calderón o de un Moreto imitaba su versificación y su lenguaje.

### *El estudiante de Salamanca*

En la primera edición de las *Poesías* de Espronceda figuraba una leyenda, que él llamó «cuento», con el título de *El es-*

<sup>17</sup> *Correo Nacional*, 4 de octubre de 1838.

<sup>18</sup> «Literatura», *Revista de Madrid*, I, 1838, pág. 49.

*tudiante de Salamanca*, de la que ya habían aparecido algunos fragmentos en publicaciones periódicas desde 1836.

*El estudiante de Salamanca*, la obra más lograda del autor, nos transporta a un mundo fantasmal, misterioso, sin precedentes en la poesía española, no obstante la presencia de elementos tradicionales conocidos<sup>19</sup>. El poema está dividido en cuatro partes, las tres primeras muy breves en comparación con la última, que es tan extensa como las anteriores juntas. División y proporción un tanto extrañas, pero que tienen su justificación.

La narración empieza *in medias res*, situando temporal y espacialmente —más de media noche; la famosa Salamanca— un acontecer del que sólo nos llega rumor de espadas y el ¡ay! de un moribundo, y apenas vemos a un embozado que espada en mano atraviesa la calle del Ataúd. Mas hay también un fantasma que moviéndose vagamente entre las sombras podría causar pavor al más temerario; no así al embozado, que decidido le sale al encuentro empuñando su tajante de Toledo. ¿Quién es este personaje? Literariamente no es un desconocido.

Segundo don Juan Tenorio,  
Alma fiera e insolente,  
Irreligioso y valiente,  
Altanero y reñidor;  
Siempre el insulto en los ojos,  
En los labios la ironía,  
Nada teme y todo fía  
De su espada y su valor.

Este segundo don Juan, que aquí se llama don Félix de Montemar, es el famoso burlador de las mujeres, a las que tan pronto hace suyas como olvida. Nada altera su brío; impíamente mezcla chistes a maldiciones; es osado, rico, noble y de hermosura varonil; y ninguno iguala su apostura y su arrogancia. Hasta en sus crímenes pone un sello de grandeza.

De él se ha enamorado la inocente Elvira:

Cifró en don Félix la infeliz doncella  
Toda su dicha, de su amor perdida;

<sup>19</sup> Un detenido estudio de las fuentes en R. Marrast: *Ob. cit.*, páginas 647-660.

Fueron sus ojos a los ojos de ella  
 Astros de gloria, manantial de vida.  
 Cuando sus labios con sus labios sella,  
 Cuando su voz escucha embebecida,  
 Embriagada del Dios que la enamora,  
 Dulce le mira, extática le adora.

Don Félix tiene aire muy español, pero no Elvira, cuya procedencia es nórdica. La figura femenina en la poesía de los románticos españoles no suele tener las características que se atribuyen a la española. El tipo de Carmen, con su amor apasionado y violento, no corresponde bien a la idealización romántica; está en otro plano más primitivo y vulgar, como la Salada de *El diablo mundo*. La inocente y delicada Elvira, que al verse abandonada por don Félix acaba enloqueciendo mansa y dulcemente, procede de la Ofelia de *Hamlet* y llegará en su carrera poética hasta Bécquer. En *El estudiante de Salamanca* la vemos soñar y sonreír en medio de su locura, mientras para tejer una guirnalda escoge flores que luego va echando al agua una a una. Elvira canta melancólicamente, las lágrimas interrumpen su lamento y al fin muere de amor. Mas antes recobra la razón y escribe una carta a su amado.

Voy a morir: perdona si mi acento  
 Vuela importuno a molestar tu oído.

Esta mujer moribunda sigue en su carta evocando las horas de amor, con tristeza pero sin arrepentimiento. Y aunque por un momento pide perdón por lo que ella llama desvaríos, aún los recuerda. La moral del romanticismo fundada en la naturaleza, que inició Rousseau, la había formulado reiteradamente Friedrich Schlegel a lo largo de su novela erótica *Lucinde*: sólo lo natural es moral<sup>20</sup>.

La tercera parte del poema es, según el autor, un «cuadro dramático», y, en efecto, apenas hay unos versos narrativos; todo lo demás está en diálogo. El cuadro lo forma un grupo de jugadores al que se une don Félix, el cual mientras más pierde habla con más altivez:

<sup>20</sup> Una versión católico-burguesa puede verse en «El tren expreso», de Campoamor.

Perdida tengo yo el alma  
Y no me importa un ardite.

Don Félix llega a jugar el retrato de la amada. En esto entra don Diego de Pastrana, hermano de Elvira, que viene a vengarla. Montemar acepta sereno y condescendiente el desafío y sale para batirse con su adversario, no sin haber dado nuevas muestras de cinismo:

Don Diego,  
Mi delito no es gran cosa.  
Era vuestra hermana hermosa,  
La vi, me amó, creció el fuego,  
Se murió, no es culpa mía;  
Y admiro vuestro candor,  
Que no se mueren de amor  
Las mujeres de hoy en día.

Después de matar a don Diego, vemos a don Félix otra vez en la calle del Ataúd, como en la primera parte. Así, pues, la narración allí interrumpida parece continuarse ahora.

Don Félix oye junto a él un suspiro y ve adelantarse una figura flotante y vaga envuelta en blanca vestidura, cuyo rostro quiere inútilmente descubrir. Por un momento creyó verlo a la luz de la lámpara de un Cristo, que el viento apagó repentinamente, evocándole vagos recuerdos. Pero la mujer tapada se aleja en silencio.

Su forma gallarda dibuja en las sombras  
El blanco ropaje que ondeante se ve,  
Y cual si pisara mullidas alfombras,  
Deslízase leve sin ruido su pie.  
Tal vimos al rayo de la luna llena  
Fugitiva vela de lejos cruzar,  
Que ya la hinche en popa la brisa serena,  
Que ya la confunde la espuma del mar.

Ahora bien, esta parte del poema no es una simple continuación de las anteriores. A los versos que se acaban de citar siguen los dos siguientes:

También la esperanza blanca y vaporosa  
Así ante nosotros pasa en ilusión.

La dama fantasmal adquiere un sentido que no tenía antes; ya no es sólo Elvira, la mujer, sino la ilusoria esperanza del hombre. El poeta no rompe del todo el hilo inicial, pero añade a sus figuras rasgos que les dan otra y más profunda significación.

Unas palabras blasfemas de don Félix no tienen más respuesta que un hondo gemido; gemido que, según dice el poeta, no todos podrán comprender. Solamente el que perdió en un día la dicha que creyó eterna, el que se encuentra solo en el mundo con su dolor, el que llora las horas fugitivas del placer, el que descubre la mentira de la triste realidad, el que vive únicamente en lo pasado, sin consuelo ni esperanza, sólo

Aquel, de la blanca fantasma el gemido,  
Única respuesta que a don Félix dio,  
Hubiera, y su inmenso dolor, comprendido,  
Hubiera pesado su inmenso valor.

Por eso don Félix no lo comprende. Y una vez más importuna a la dama, sin que sus admoniciones le hagan desistir:

—¡Temblad, no se truequen deleites livianos  
En penas eternas! —Basta de sermón,  
Que yo para oírlos la cuaresma espero,  
Y hablemos de amores, que es más dulce hablar.  
La vida es la vida: cuando ella se acaba,  
Acaba con ella también el placer.  
¿De inciertos pesares por qué hacerla esclava?  
Para mí no hay nunca mañana ni ayer.

Entonces es cuando siguiendo a la fatídica figura, emprende Montemar su viaje sin término aparente. Todo es caminar, todo es andar sin pausa.

Y una y otra calle cruzan,  
Y más allá y más allá:  
Ni tiene término el viaje,  
Ni nunca dejan de andar.

El personaje itinerante aparece por doquier en la literatura romántica europea. *Harold's pilgrimage* de Byron es seguramente el ejemplo más conocido. Pero hay otros peregrinos, caballeros, trovadores, piratas, a quienes vemos desplazarse de uno

en otro lugar, en movimiento constante. Así como la nave o el caballo, imágenes de la movilidad e inquietud del hombre, y también de su libertad. No era caprichosa la ruptura de la unidad de lugar en el drama romántico; respondía a una nueva visión del hombre y de la vida, cuyo dinamismo se oponía a la estática visión de los clásicos, propia a su vez de una sociedad compartimentada, estable y sin libertad. Todo en el romanticismo se orienta hacia la variación que se cree constitutiva de la naturaleza humana, nunca fija, siempre movida por la insatisfacción de lo que se tiene y el anhelo de alcanzar lo inasequible. De ahí el caminar sin fin.

Llega un momento en que las dos figuras se detienen viendo aparecer en medio de la noche enlutados bultos

Que un féretro en medio y en hombros traían  
Y dos cuerpos muertos tendidos en él.

Uno de los muertos es don Diego de Pastrana, el otro, don Félix de Montemar. Como en la vieja leyenda del estudiante Lisardo, este «estudiante endiablado» contempla su propio entierro. Pero sin grave alteración, sin dar lugar al arrepentimiento, como ocurre con el capitán Montoya, de Zorrilla. Montemar se rehace y pronto recobra su fiereza, sin que hagan mella en su ánimo las advertencias de la devota dama a quien va siguiendo:

Cada paso que avanzáis  
Lo adelantáis a la muerte,  
Don Félix. ¿Y no tembláis,  
Y el corazón no os advierte  
Que a la muerte camináis?

Al cabo, la dama, seguida siempre por don Félix, se detiene ante una puerta altísima que se abre obedeciendo a misterioso impulso, y cruzan desiertas y fantásticas galerías apenas iluminadas donde hay arcos ruinosos, estatuas y rotas columnas, patios oscuros.

Todo vago, quimérico y sombrío,  
Edificio sin base ni cimiento  
Ondula cual fantástico navío  
Que anclado mueve borrascoso viento.

En un silencio aterrador y frío  
 Yace allí todo: ni rumor ni aliento  
 Humano nunca se escuchó: callado  
 Corre allí el tiempo, en sueño sepultado.

En aquel silencioso recinto sólo aparecen sombras aterradoras que clavan sus hundidos ojos sobre el que ha hollado la funeral mansión. Mas don Félix, lejos de intimidarse, se yergue con redoblado valor y se transforma en una figura satánica, en un segundo Lucifer. Ahora es el hombre rebelde que ansiando quebrantar los límites de la vida y descubrir la inmensidad de la creación, no duda en provocar la cólera divina, igualándose a Dios y llamándole a juicio:

Grandiosa, satánica figura,  
 Alta la frente, Montemar camina,  
 Espíritu sublime en su locura,  
 Provocando la cólera divina;  
 Fábrica frágil de materia impura,  
 El alma que la alienta y la ilumina  
 Con Dios le iguala, y con osado vuelo  
 Se alza a su trono y le provoca a duelo.  
 Segundo Lucifer que se levanta  
 Del rayo vengador la frente herida,  
 Alma rebelde que el temor no espanta,  
 Hollada sí, pero jamás vencida:  
 El hombre, en fin, que en su ansiedad quebranta  
 Su límite a la cárcel de la vida,  
 Y a Dios llama ante él a darle cuenta,  
 Y descubrir su inmensidad intenta.

Nunca en la poesía española se había escrito nada igual. Sólo el propio Espronceda iba a ofrecer un paralelo en el fragmento titulado «El ángel y el poeta», que se examina más adelante. Basta recordarlo ahora para señalar la semejanza entre el héroe satánico y el poeta, cuyo orgullo irreverente también desafía a Dios, movido como está por el afán de romper la prisión en que yace el alma, no siéndole posible vivir sujeto a límites.

Leyendo el *Adolfo* de Benjamin Constant pensaba Ortega y Gasset que «el romanticismo es una voluptuosidad de infinitudes, un ansia de integridad ilimitada. Es un quererlo todo y



ser incapaz de renunciar a nada»<sup>21</sup>. Esa es, en efecto, su característica esencial, el afán de integridad o totalidad y, por consiguiente, de infinito. Hasta el sentimiento religioso adquirió matiz romántico, tanto el católico de Chateaubriand como el protestante. Schleiermacher, en sus *Discursos sobre la religión*, afirmó que «la verdadera religión es el sentido y gusto de lo infinito»<sup>22</sup>. El infinito que tuvo su cantor en Leopardi,

Don Félix cruza el quimérico recinto con atrevida indiferencia, «Mofa en los labios y la vista osada». Por aquel mundo de sombras, donde la vida se confunde con la muerte, vaga también su blanca y misteriosa guía, flotante nube como la ilusión que acaricia la esperanza y se desvanece al tocarla, semejante al

Humo süave de quemado aroma  
Que el aire en ondas a perderse asciende,  
Rayo de luna que en la parda loma  
Cual un broche su cima el éter prende.

Esta mágica visión cruza veloz e ingrávida la tenebrosa morada y Montemar la sigue; pero se ve precipitado con vertiginoso movimiento por una gradería en espiral, hasta que cesa el violento torbellino que lo arrastró y se encuentra otra vez a la blanca dama sola al pie de un monumento.

Era un negro solemne monumento  
Que en medio de la estancia se elevaba,  
Y a un tiempo a Montemar, ¡raro portento!,  
Una tumba y un lecho semejava.

Tálamo y tumba al mismo tiempo. Amor y muerte, unidos como en la poesía de la edad media. Como en Leopardi:

*Fratelli, a un tempo stesso, amore e morte  
Ingenerò la sorte.*

<sup>21</sup> *El Espectador*, I. 1916. *Obras completas*, II. Madrid, Revista de Occidente, 1954, pág. 26.

<sup>22</sup> *Reden ueber die Religion* (1799). Ed. Bernhard Puenjer Braunschweig, 1879, pág. 49.

Aunque imagina que la tumba y el tálamo le aguardan a él,  
Montemar recobra pronto su osadía, y resuelto a dar fin a la  
aventura, interroga a la blanca visión

Si quier de parte de Dios,  
Si quier de parte del diablo,  
¿Quién nos trajo aquí a los dos?  
Decidme, en fin, ¿quién sois vos?  
Y sepa yo con quién hablo.

Su razón al mismo tiempo le descubre

Que un poder aquí supremo,  
Invisible se ha mezclado,  
Poder que siento y no temo.

Las palabras de Montemar quedan sin respuesta. Sólo se oye, como flébil quejido, un fúnebre llanto de amor. Luego música triste, como el murmullo de algún recuerdo, que va aumentando con el redoble monótono de cercano huracán, y creciendo sin parar con lúgubres sonidos, algazara y gritería, mientras retiemblan los cimientos de la fúnebre mansión. Y aún crece el estrépito al removerse las tumbas y huir los muertos de su eterna morada. Se alzan cien espectros que fijan en Montemar sus huecos ojos y se le acercan. La dama blanca acaba por descubrirse, mostrando no ser más que un esqueleto. Y es ella ahora, la Muerte, la que abraza a Montemar y lo besa con frenesí mientras él se esfuerza inútilmente por desasirse, hasta que sucumbe. De Montemar ya no oímos al final más que un débil gemido que se apaga como un

leve,  
breve  
son.

Con la muerte termina la aventura de Montemar, rebelde que hasta el momento de expirar no pierde su grandeza; antes bien, parece que la acrecienta en aquel ámbito irreal, fantasmagórico. Pero ya no es el audaz don Juan que vimos al principio del poema, sino el símbolo del hombre que no acepta sus limitaciones, y persiguiendo la razón de su destino, se re-

bela con firme voluntad, aunque inútilmente, contra la realidad<sup>23</sup>.

### *El diablo mundo*

La última obra de Espronceda fue *El diablo mundo*, poema que dejó inacabado. Nos quedan los seis primeros cantos, un fragmento del siguiente y otro suelto.

Mucho se ha hablado de los antecedentes extranjeros que Espronceda pudo tener presentes al componer su poema, ya que en la literatura española no los había. En primer término el *Fausto* de Goethe, a quien el poeta español mencionó en una de sus clases de literatura en el Liceo de Madrid. Hay también allí un viejo que se transforma en joven, pero esta transformación la realiza Mefistófeles, ausente en *El diablo mundo*, después de un pacto con el doctor Fausto, que tampoco existe en el poema español. No son más importantes las analogías que se han observado con obras de Voltaire y de Byron. Ahora bien, *Fausto*, al que tantos imitaron, era la muestra más original y lograda del poema filosófico que desplazó al teológico iniciado por Milton en el siglo XVII. Si, como dijo Pilade Mazzei, en vez de la identidad de las palabras estamos atentos a la atmósfera poética, no hay duda de que en el prólogo de *El diablo mundo* podrán observarse reminiscencias del poeta alemán, así como de Byron<sup>24</sup>.

El poema lleva una introducción que se inicia con un coro de demonios y varias voces que hablan de la gloria, el poder, el goce y el dolor. Y en medio está el poeta. Sorprendido ante el fantástico mundo que le aturde con su estrépito y confusión, se pregunta

¿Dónde estoy? Tal vez bajé  
A la mansión del espanto.

<sup>23</sup> Pedro Salinas: *La realidad y el poeta*. Esplugues de Llobregat, Ariel, 1976, cap. V, págs. 171-183. Hay, naturalmente, otras interpretaciones. Para Russell P. Sebold Montemar es «la encarnación del Anticristo a lo romántico», *Hispanic Review*, vol. 46, n. 4, autumm, 1978, págs. 447-464.

<sup>24</sup> *La poesia di Espronceda*. Firenze, 1935, pág. 166.

Pero a continuación añade

Tal vez yo mismo creé  
Tanta visión, sueño tanto.

He aquí un ejemplo de la inversión que operó el romanticismo con la obra poética. La poesía había sido imitación de la naturaleza; con el romanticismo se convierte en creación del poeta, en la expresión de algo interior que se proyecta fuera. Si antes era como un espejo que reflejaba la realidad, ahora es una lámpara que la ilumina. Esta imagen, que un crítico de nuestro tiempo emplea en su estudio sobre la teoría romántica inglesa<sup>25</sup>, a nadie mejor que a Espronceda podría aplicarse por su concepción subjetiva de la realidad, que ya hemos visto en las elegías de amor. Si el mundo exterior no es más que un reflejo del sujeto que lo contempla, con más razón la obra poética habrá de considerarse, no como imitación sino como creación propia.

En medio de gran confusión se levanta una colosal figura negra que empieza con una queja, declarando con voz vaga y misteriosa haber nacido para llorar y maldecir, víctima de un deseo que no ve cumplirse. Y se pregunta una y otra vez quién es Dios y cuál es su relación con los hombres.

La gigantesca figura que así inquiere quizá es el espíritu del hombre cuando se atreve a remontarse hasta Dios para hundirse otra vez en los abismos, perdidas sus ilusiones y reconocida su impotencia. En todo caso el hombre lo lleva dentro de sí mismo.

Yo siempre marchó contigo:  
y ese gusano que roe  
tu corazón, esa sombra  
que nubla tus ilusiones,  
soy yo, el lucero caído,  
el ángel de los dolores,  
el rey del mal, y mi infierno  
es el corazón del hombre.

<sup>25</sup> M. H. Abrams: *The mirror and the lamp*. Romantic theory and the critical tradition. Oxford University Press, reimp. de 1976.

Llora después este ángel caído, se hace el silencio en torno y resuenan coros y voces que anuncian dolores, confusión, impurezas, dudas, codicia, esclavitud, o paz y libertad. Mas todo aquel diabólico ejército huye por el espacio, y el poeta, absorto, al naciente resplandor del día, acaba preguntándose

¿Fue verdad lo que fingí?  
¿Es mentira lo que veo?

El canto primero del poema empieza con los siguientes versos:

Sobre una mesa de pintado pino  
Melancólica luz lanza un quinqué,  
Y un cuarto ni lujoso ni mezquino  
A su reflejo pálido se ve,

Tanto desentonan estos versos con los de la introducción, que parecen de otra obra. Sin embargo, la poesía romántica, por su afán de totalidad, podía moverse en planos muy diferentes. Ya vimos al duque de Rivas en *El moro expósito* sacar a relucir una escena culinaria con sus peroles y sartenes, tras un solemne acto religioso. La mesa de pino y el quinqué tienen tanta justificación como el coro de demonios precedente y las figuras alegóricas de la muerte y de la vida que vienen luego. Para Espronceda toda creación imaginativa era real<sup>26</sup>, no menos que los objetos de la percepción inmediata. En la Edad Media la entera realidad, imaginativa y sensorial, era digna de representación artística por ser toda ella creación divina. Lo sublime y lo grotesco, lo grande y lo pequeño, lo raro o milagroso y lo cotidiano tenían, por consiguiente, cabida en la obra de arte. Las catedrales góticas lo estaban diciendo; lo dicen asimismo las obras literarias. En *El caballero Cifar* entran por igual los enanitos que suben por los rayos de luz que penetran en la iglesia a través de altos ventanales, como la mujer de Cifar poniendo en su regazo la cabeza del marido para espulgarle. La visión de la realidad en el siglo XIV y en el XIX es en este caso la misma, aunque de origen diverso; en una por ser obra de

<sup>26</sup> Reseña del *Alfredo* de J. F. Pacheco en *El Artista*.

Dios, en la otra, del poeta. El romanticismo significa plena libertad creadora, ruptura de los límites que se oponen a la expresión total de la realidad, tanto de la naturaleza externa como de la interior humana. Espronceda ha escrito, como dice, un poema «de revuelto asunto» que pasa de la barca infernal a la mesa de pino, y nos va a llevar del Edén a la cárcel, de la taberna al palacio señorial, del amor a la muerte.

El viejo sentado a la mesa de pintado pino cierra con desdén el libro que estaba leyendo, mientras el misterio de la vida humana, en que piensa, le hace derramar

una sangrienta lágrima de fuego

Al fin se entrega al sueño. Entonces el poeta entra en una digresión personal, una de las muchas que aparecen en la obra siguiendo el modelo de Byron. Esta primera se refiere a su propio poema y a su modo de escribirlo.

La zozobra del alma enamorada,  
la dulce vaguedad del sentimiento,  
la esperanza, de nubes rodeada,  
de la memoria el dolorido acento,  
los sueños de la mente arrebatada.  
la fábrica del mundo y su portento,  
sin regla ni compás canta mi lira:  
¡Sólo mi ardiente corazón me inspira!

Resulta, sin embargo, que quien esto dice lo está diciendo con la acompasada y reglada versificación de la octava real. Si el poeta se somete así a formas fijas establecidas desde mucho antes, quizá haya motivo para dudar de que sólo el corazón le inspira. Es verdad que habla, como en todas sus digresiones, irónicamente; pero sus palabras hacen pensar en la sinceridad romántica. Pues fueron los románticos precisamente los que suscitaron la cuestión de la sinceridad en la poesía, frente a los clasicistas que por su obediencia a los preceptos e imitación de modelos precedentes les daban la impresión de escribir una poesía falsa, insincera: cantaban amores que no sentían, se embriagaban sin haber bebido, se entusiasmaban cuando lo mandaban las ordenanzas. Ahora bien, la teoría de la sinceridad era engañosa ateniéndose únicamente a aspectos formales. Sin for-

ma, claro está, no había poesía; pero lo importante era que respondiese a pasiones y sentimientos verdaderos, esto es, a su inspiración. Espronceda pudo cantar con regla y compás, mas no siguiendo las reglas de una poética. Quizá no todo estaba inspirado por su corazón, pero si hay una poesía en el romanticismo español que brota del sentimiento es justamente la de Espronceda.

No hace el viejo más que quedarse dormido cuando aparece junto a él una figura alegórica, la de la muerte. Pero sin aspecto terrorífico, sin esqueleto ni guadaña; es, por el contrario, una mujer de particular hermosura, compasiva, benéfica, que ofrece al hombre un lugar donde dormir en paz:

Soy melancólico sauce  
que su ramaje doliente  
inclina sobre la frente  
que arrugara el padecer;  
y aduerme al hombre, y sus sienes  
con fresco jugo rocía,  
mientras el ala sombría  
bate el olvido sobre él.

La voz dulce y persuasiva de aquella virgen misteriosa atrae al viejo, y en vez de temor siente un desmayo pasajero.

Coagularse su sangre el viejo siente  
poco a poco en sus venas con sabroso  
desmayo, y que se trueca su impaciente  
afán en un letargo vaporoso.

Ya el moribundo espera con deleite la prometida paz, cuando surge entre celestes resplandores otra deidad de majestuosa y diáfana hermosura. Otros escribieron triunfos de amor; aquí Espronceda entona un himno a la vida. La hermosura de la deidad que se presenta ahora difunde júbilo por doquier, y el anciano ve pasar ante sus ojos, en radiante y multiforme visión, el amor, la poesía, la esperanza, la fe, el goce de la pasión, la soledad, el aplauso, el orgullo, la ambición, la guerra, la crápula y la danza. Entretanto del innumerable coro surge una voz que empieza a cantar así:

Salve, llama creadora del mundo.  
 lengua ardiente de eterno saber,  
 puro germen, principio fecundo  
 que encadenas la muerte a tus pies.

La armonía imitativa y de sentimiento de que habla Ros de Olano en el prólogo a *El diablo mundo* quizá en ninguna otra parte resalta mejor que en este contraste de la muerte y la vida. Al ritmo pausado, a la expresión apagada y fría pero consoladora, al tono melancólico de la muerte, sucede la irrupción vigorosa de la vida presentada por el poeta con ritmo acelerado y un brillante despliegue de imágenes que acentúan su fuerza creadora.

Juntamente con la vida, la diosa le ofrece al viejo la eternidad, mas no estática, contemplativa, sino en perpetuo movimiento.

Y eternamente bogando  
 y navegando contigo  
 sin hacer descanso, andando  
 irás siempre, caminando  
 sin acabar tu camino.

Otra vez, como en *El estudiante de Salamanca*, la vida como caminar sin pausa ni fin, tratando de alcanzar lo inasequible, pues el poema

Fiel traslado ha de ser, cierto trasunto  
 de la vida del hombre y la quimera  
 tras de que va la humanidad entera.

Mas no se crea, añade el poeta en su digresión, que al emprender asunto tan ambicioso pretende erigir un monumento imperecedero, emulando a un escritor español contemporáneo.

No es dado a todos alcanzar la gloria  
 de alzar un monumento suntuoso  
 que eternice en los siglos la memoria  
 de algún hecho grandioso:  
 Quédele tanto al que escribió la historia  
 de nuestro pueblo, al escritor lujoso,  
 al conde que del público tesoro  
 se alzó a sí mismo un monumento de oro.



De haberse limitado Espronceda a seguir los pasos de Byron en sus digresiones satíricas, la estrofa anterior hubiera sido suficiente para que los lectores entendieran la clara alusión al conde de Toreno como historiador y como ministro enriquecido con el tesoro público<sup>27</sup>. Pero a Espronceda no le bastó. Como la vanidad del conde era superlativa y en plena sesión de Cortes había llegado a calificar su *Historia* de la guerra de la Independencia de monumento erigido a la gloria de la nación, Espronceda añadió a la anterior otra octava que termina así:

al ilustre asturiano, al gran talento,  
 flor de la historia y de la hacienda espuma  
 al necio audaz de corazón de cieno  
 a quien llaman el conde de Toreno.

Nunca, que yo sepa, se había llegado en obra literaria de esta naturaleza a un ataque tan personal y violento. Ni la vanidad de Toreno, ni su manera de enriquecerse, aludidas antes, justificaban la nueva octava. Es muy posible que además de motivos políticos hubiera entre ambos diferencias de otro orden; pero si estos versos dicen todo lo que había que decir de Toreno, también nos revelan no muy favorablemente la intemperancia de Espronceda, cuya irritabilidad como poeta fue probablemente el móvil de su reiterado ataque contra Toreno, por haber puesto en duda, al parecer, su originalidad.

La elegía a Teresa, de que ya se habló, forma el segundo canto del poema, cuya acción prosigue en el tercero, que trata del joven Adán y de su primer enfrentamiento con la sociedad.

A la presentación de su héroe antepone Espronceda otra digresión personal, lamentando sus malditos treinta años; con la vejez que asoma tiene que dar el adiós a la juventud y a las mujeres.

Y un doliente gemido  
 Mi dolor tributaba a mis cabellos  
 Que canos se teñían,  
 Pensando que ya nunca volverían  
 Hermosas manos a jugar con ellos.

<sup>27</sup> En 1835 Toreno recibió un millón y medio de francos (siete millones de reales) de la casa Rothschild a cambio del monopolio de las minas de Almadén. Carlos Marichal: *Spain (1834-1844)*. London, Tamesis Books, 1977, pág. 132, nota 19.

El viejo de antes aparece ahora como joven, plenamente joven; lo que quiere decir que posee un alma nueva con sus primeras ilusiones y esperanzas:

Y era el primer latido  
 Que daba el corazón, y era el primero  
 Pensamiento ligero  
 Que formaba la mente, y la primera  
 Nacarada ilusión del alma era.

Un ser primigenio para quien no existen recuerdos, ni siquiera el recuerdo de su nombre. Frente al concepto tradicional del nombre heredado, un auténtico joven como éste del poema ha de quedar libre, al margen de la sociedad y de la historia. Como Adán en el paraíso, y no con otro nombre, será designado.

El viejo se levanta hecho un mancebo vigoroso, de bello semblante, y alegre como aquella misma mañana de abril. Hasta el rumor de la calle, el bullicio de la gente llega al cuarto del nuevo Adán añadiendo regocijo a su pensamiento. Pero el mundo es engañoso; al ruido que produce con sus gritos y cabriolas, yendo en cueros por la habitación como un salvaje, se presenta don Liborio, su patrón.

A la caricatura de este personaje sigue todo un episodio cómico, grotesco. Las voces de don Liborio, sorprendido al verse abrazado no por el viejo inquilino de antes sino por un tagarote desnudo, atraen a su mujer y a los vecinos. Y todos tienen por loco al joven alborotador, y como éste quiera acercarse a ellos, llevado de su curiosidad, huyen en tropel precipitadamente escaleras abajo.

Al lanzarse a la calle atemorizados y en desorden, se inicia un tumulto popular que va extendiéndose por la ciudad.

Y como negra nube en el verano  
 Desátase en violento torbellino,  
 Y piedras llueve, y el dorado grano  
 Arroja al viento en raudo remolino;  
 Súbito rompe el populacho insano,  
 Se esparce y atropéllase sin tino,  
 Y huyen acá y allá, y allá y acá  
 Corre la gente sin saber do va.

El duque de Rivas tiene una poesía, «La asonada», que más o menos coincide por la fecha, 1840, con los versos anteriores de Espronceda. Pero a más no llega la coincidencia. Para el Rivas conservador de entonces, la asonada es un mar enfurecido por la plebe, que se amotina con sed de sangre, lanzando blasfemias furibundas, agitando la incendiaria tea, esgrimiendo el puñal.

Nada más opuesto a esta visión que la de Espronceda, para quien la asonada no pasa de ser ruido y bulla popular, gentes que se amontonan y dispersan en confuso tropel, gritos, susto y estruendo callejero. Por eso la observa con ironía:

Y la prisa es de ver con que asegura  
Cada cual su comercio y mercancía,  
Y cómo alguno entre el tropel procura  
Mostrar serenidad y valentía,  
Y en torno a él la multitud conjura  
A reunirse con calma, y sangre fría  
Aconseja, mirando alrededor  
Con ojos que desmienten su valor.

La digresión sobre la asonada en *El diablo mundo* no es sólo descriptiva y burlesca, sino política. Más que trazar un cuadro de la muchedumbre agitada, lo que hace Espronceda es echar la culpa de tales trastornos sobre los gobiernos. Ellos son los que temerosos «del monstruo que han llamado la anarquía», publican en son de guerra la ley marcial, lanzan a la calle patrullas militares, ejecutan pesquisas y arrestos, imprimen discursos en la *Gaceta* pintando derribados los altares, rota la sociedad, minado el trono, causando así más inquietud que la algazara popular. Sin que termine aquí la diatriba del poeta, que aún lanza varias octavas contra los gobernantes. Quizá parezca mal que en una obra poética como ésta haya introducido el autor digresivamente sus opiniones políticas. Ahora bien, si nos fijamos en sus acusaciones podrá observarse que también en su política había su parte poética, pues lo que a estos gobiernos pedía Espronceda eran pensamientos nobles, sentimientos generosos, acentos de esperanza, entusiasmo, y en vez de miseria y prosa, riqueza y poesía. Todo lo cual, fuera o no posible su realización, representa al menos la aspiración de un vago pensamiento político más romántico que realista, por cuan-

to apela con ingenuidad digna de Adán al corazón de los gobernantes.

¿Qué altivo y generoso sentimiento  
en ese corazón respuesta ha hallado?

Si Adán ve regocijado en el alboroto popular una danza de amor y de alegría, ello se debe a que el mundo no es más que el reflejo de su alma. Ya lo había dicho Espronceda antes, como sabemos. Ahora vuelve a su concepto de la realidad. Somos nosotros los que la creamos proyectando afuera lo que llevamos dentro. El mundo no pasa de ser nuestro espejo:

Que el alma gozo al contemplarse siente  
Del mundo en el espejo transparente.

Como niño que es, todo cuanto mira Adán excita su entusiasmo:

Desnudo en tanto el nuevo mozo vuela,  
Párase, corre, alborozado grita,  
Mira alegre en redor, nada recela,  
Cuanto le cerca su entusiasmo excita...

Pero a este inocente que se detiene a mirar el mundo con pueril regocijo, la gente acaba por acosarle y arrojarle piedras. He aquí el primer dolor apenas entrado en el mundo:

Grave dolor el del mancebo ha sido,  
Grave dolor, porque de aquella gente  
La injusticia y crueldad ha comprendido  
Con que paga su amor tan inocente.  
No en el cuerpo, en el alma le han herido...

Luego vendrá un piquete de gente armada para detener al desnudo alborotador, que ni hablar sabe, y conducirlo a la cárcel.

De las calles de la ciudad, espacio abierto, donde todo era movimiento, pasamos ahora, en el cuarto canto, al ámbito cerrado de la cárcel. Y allí es donde Adán recibirá su educación y las primeras impresiones del amor.

Aunque Espronceda no hubiera mencionado en una ocasión el *Emilio*, Rousseau está bien presente en su poema. De Rousseau parte la protesta contra la sociedad, tema fundamental. El enemigo del hombre no es el diablo, sino la sociedad, el mundo, el diablo mundo. Más que pecado original, hay pecado social. Todo joven es un Adán inocente y libre. Si pierde la inocencia no es por culpa de Eva ni de la serpiente, sino por culpa de la sociedad, que al verlo desnudo, puro, en su estado natural lo toma por un loco perturbador del orden y lo encierra en la cárcel, con lo que pierde también su libertad. El hombre nace libre y sin embargo lo vemos vivir entre cadenas, dice Rousseau al principio del *Contrato social*, como había dicho antes que la sociedad corrompe y que el hombre es naturalmente bueno y perfectible. De ahí la importancia de la educación.

En la cárcel es donde Adán la recibe, y su preceptor no es otro que el tío Lucas, personaje cuyo retrato es el más completo y detallado de la obra. Ojos saltones, mirada dura, frente estrecha, pelirrojo, de áspero trato, de condición dura, taciturno, mal encarado, de perversa intención, es bien conocido en diferentes partes de España.

No hay cárcel ni presidio en las Españas  
Que no conserve de él alta memoria,  
Ciudad que no atestigüe de sus mañas,  
Ni camino sin muestras de su gloria.

Pensando en las cualidades que debieran adornar al preceptor, según el *Emilio*, y en el exquisito cuidado que habría que poner para seleccionarlo, puesto que de él dependía en gran medida el acierto o fracaso de todo el sistema educativo, podrá quizá sorprender que Espronceda haya escogido para función tan delicada y fundamental a un viejo sobradamente curtido en el crimen. Sin embargo, Espronceda procedió, si bien con ironía, coherentemente. Emilio tiene que ser educado de una manera nueva para evitar los males producidos por la educación al uso; Adán, en cambio, víctima desde el principio de la sociedad en que le ha tocado nacer, a ella tendrá que acomodarse para sobrevivir. Lógico es que su educación sea tan perversa como la sociedad que lo encarcela y le priva de la liber-

tad, y nadie más apropiado que el tío Lucas para servirle de preceptor. Su principio fundamental es el ya viejo del Guzmán de Alfarache: vivimos en continua asechanza. «Hijo Adán, vive en acecho». El hombre natural, el inocente Adán ¿habrá de atenerse a ése y otros consejos que no ven más que el mal en todas partes? Por lo pronto Adán se sorprende o no acaba de entenderlos. ¿En mansión tan bella como el mundo hay que vivir siempre temiendo a los demás? ¿El hombre, enemigo del hombre? ¿La mujer también enemiga como anzuelo que es del diablo?

No en su caso, por lo menos, pues Adán sabrá del amor gracias a Salada, la hija del tío Lucas, «moza que vive de su propio fuero» y de él se enamora. A ella debe Adán las primeras sensaciones del deseo amoroso sin salir de la prisión. Y ella es, la manola airosa, toda corazón, gracia y juventud, la que condenada a perpetua rebelión, en medio de una sociedad impía, conseguirá del juez la libertad de su amante. Para llevárselo al pobre cuarto que habita en el Avapiés

Morada acaso triste, acaso impura,  
Mas de la dicha ahora templo santo,  
Convertido en Edén de ricas flores  
Al sople germinal de los amores.

Allí, en aquel «templo santo», se entrega Adán al goce erótico, impulsado furiosamente por su juventud, su vigor y su ignorancia:

Y entre sus manos trémulas su mano,  
Sus labios devorándose encendidos,  
Al rudo impulso y al furor tirano  
De sus tirantes nervios sacudidos,  
El, ignorante en su delirio insano,  
Respondiendo latidos a latidos,  
Al corazón la aprieta, el juicio pierde,  
La besa hambriento y con placer la muerde.

En la poesía moderna española no hay otro ejemplo de sensualidad erótica, de exaltación de la carne, como las estrofas que Espronceda dedica a este episodio. Fuera de Arolas, la nota sensual apenas existe en la poesía romántica, ni en otros

géneros literarios, cuya pudibundez excluía el goce de los sentidos. Incompatibilidad que sólo tuvo justificación con el neorromanticismo de Bécquer, para quien la única realidad existente era la del espíritu, y por eso hubo de despojar al cuerpo femenino de toda o de casi toda apariencia material. Espronceda, en cambio, exalta igualmente el amor espiritual y el carnal, como parte integrante que son ambos de la realidad humana.

El canto a Teresa y el episodio de Adán y Salada, cuyas semejanzas saltan a la vista, conducen al Edén, motivo recurrente a lo largo del poema. La insistencia con que aparece va unida, según Francisco García Lorca<sup>28</sup>, a la idea de la corrupción del amor, a la imposibilidad del amor como goce puro, por cuanto el pecado lo destruye. De ahí la queja continuada del amante y su nostalgia al ver convertirse lo que un día fue río de límpidas aguas en sucio fango corrompido.

Pero en Espronceda hay junto al Adán bíblico el hombre natural de Rousseau. Además, la visión del Paraíso es la romántica, es decir la que corresponde al joven, pues todo joven verdadero es un Adán, y dondequiera que hace su aparición el primer amor, allí está el Edén, hasta en el cuarto de la Salada. El es quien crea el paraíso; pero el tiempo pasa, la reiteración del goce conduce al fastidio, y el joven deja de serlo. El tiempo es el enemigo, no menos que la sociedad, opuesta a la naturaleza. Uno y otra son los que hacen desaparecer el Edén de esta tierra que pisamos, que es donde los románticos lo quieren.

El canto V no es narrativo ni lírico, sino que está en forma dialogada, y se divide en dos cuadros: el primero transcurre en una taberna del Avapiés; el segundo, en la habitación de la Salada.

Los personajes que intervienen en la taberna son, además de Adán y la Salada, unos guapos, manolos y manolas y un cura que toca la guitarra, canta y habla con el desenfado y vulgaridad de un majo. En una nota aclaratoria dice el autor: «Si modelo y dechado de todas las virtudes son el mayor número de nuestros sacerdotes, en todos tiempos, y especialmente en los malaventurados que corren, ha habido y se encuentran al-

<sup>28</sup> «Espronceda y el Paraíso», *The Romanic Review*, XLIII, octubre de 1952, págs. 198-204.

gunos miserables, hez y escoria de tan respetable clase. El lector se acordará tan bien como nosotros de haber hallado en su vida alguno que, haciendo gala de su desvergüenza, se parecía quizá al mezquino ente que aquí tratamos de descubrir.»

Como hemos podido ver a lo largo de este libro, la nota anticlerical en el período romántico es persistente. *El moro expósito* de Rivas, las *Leyendas* de Mora y de Arolas, artículos de Larra, varias obras dramáticas de Hartzzenbusch, García Gutiérrez y otros autores, y ahora *El diablo mundo* de Espronceda.

Todos ellos fueron escritores liberales, y es sabido que la revolución liberal desde las Cortes de Cádiz encontró decisiva hostilidad por parte de la Iglesia, no obstante la pequeña minoría eclesiástica favorable a las reformas. Luego, no pocos religiosos, con las armas en la mano, participaron en la lucha de los realistas primero, y de los carlistas después, contra el régimen constitucional.

Pero el anticlericalismo literario no deriva tan sólo del político; se hace eco también del anticlericalismo popular, cuyos orígenes se remontan, como en otros países católicos, a la Edad Media. Ni siquiera, a lo que parece, pudo la Inquisición desarraigarlo completamente. Es indudable, por otra parte, que el peso secular de una institución tan poderosa y rigurosa como el Santo Oficio debió de producir reacciones adversas y duraderas. Cuando las Cortes abolieron la Inquisición en 1813, hubo gentes que se precipitaron en las iglesias para descolgar los sambenitos allí expuestos y poder seguir su vida diaria sin la presencia de aquel testimonio infamante.

Ahora bien, lo que se satiriza en *El moro expósito* y aquí en *El diablo mundo* no son las opiniones políticas de los sacerdotes que en esas obras aparecen, sino su degradación, su condición moral. Y en verdad es comprensible que en los años de agitación y desorden, de guerras y persecuciones que acompañaron el reinado de Fernando VII, se alterase la disciplina eclesiástica y hubiera religiosos poco dignos de ejercer su sacerdocio.

Espronceda, que nos hizo ver antes la facha indecorosa del tío Lucas y oír su jerga carcelera, nos presenta ahora en la taberna una escena del bajo mundo madrileño. Aunque no al modo de los costumbristas, pues las abyectas coplas del cura y el bailoteo de manolos y manolas tienen un desenlace sangrien-



to al apuñalar Salada a uno de los guapos. La novela extranjera había descendido ya a tan bajos fondos sociales, mas no la española, reducida aún por entonces a evocar hazañas de caballeros medievales, y menos la poesía. Esta es la novedad que ofrece Espronceda. Si *El diablo mundo* había de ser, como al principio de la obra se anuncia, emblema de «nuestro mundo y sociedad», no cabían exclusiones por desagradables que fuesen.

En el cuadro segundo de este canto vemos cómo se despierta la ambición de Adán, que ya fuera de la cárcel ha empezado a ver el mundo. Las calles y paseos de la ciudad le ofrecen el cuadro de una sociedad en que brillan elegantes caballeros y hermosas damas. Adán, en sueños, se ve entre ellos galopando en magnífico tropel. Y ahora al despertar pide un caballo, como el rey Richard III en Shakespeare,

¡Un caballo! ¡Un caballo! ¡Campo abierto!  
Y déjame frenético correr.

Pero no va a hacer falta el caballo. El cura y sus compinches han planeado un robo en el palacio de la condesa de Alcira, y consiguen que Adán les acompañe.

El canto sexto, el último completo del poema, empieza en el suntuoso palacio de la condesa de Alcira y termina en un miserable prostíbulo. El contraste no puede ser más radical.

La narración se inicia en una noche de luna; pero al poeta no le basta esta vaga indicación del tiempo; dice más:

Sonó pausada en el reló la una,

con igual precisión que al empezar el canto primero:

Suenan las doce en el reló vecino.

Y por si fuera poco, recordemos que el canto tercero comienza indicando la fugacidad de los años de que habló Horacio; y el cuarto, un amanecer.

El tiempo invade el entero poema. No sólo para establecer la distancia del tiempo cronológico, sino porque el tiempo constituye para el romántico el tejido de la vida humana, y todos y cada uno de los personajes del poema, empezando por Adán,

conocen la ilusión juvenil y la desilusión posterior. Así vemos al poeta que entra en el poema lamentando a sus treinta años de edad tener que decir adiós al amor; a Teresa, cuyas horas de abandono y delicias pasaron breves; y a esta misma condesa de Alcira que ha arrojado de su corazón el placer y la esperanza.

¡Ay! Que los años de la edad primera  
Pasaron luego y la ilusión voló.

El paso del tiempo es el enemigo, no tanto por conducir a la muerte como por arrebatarse las ilusiones de la juventud. Y es también lo que explica la visión que de la realidad tiene Espronceda. Si el mundo es el reflejo de nuestra alma al irradiar sobre él su propia condición, para el joven, esto es, para el hombre todavía ingenuo y natural, la imagen del mundo tiene que ser gozosa y bella. No así para quien ha sobrepasado la juventud y ha perdido sus ilusiones y esperanzas; el mundo que le rodea será forzosamente triste y doloroso. La juventud, pues, que parece ser la única edad existente para los románticos, no es, en Espronceda al menos, una noción convencional de época, sino consecuencia de su visión de la realidad.

El asalto de los malhechores al palacio de la condesa, mientras ella duerme con abandono, esparcidas a su alrededor joyas y ropa, es para Adán el encuentro con la belleza y con el lujo, según vieron algunos críticos. Y es curioso que en tal ocasión el verso de Espronceda anuncie ya lejanas resonancias modernistas:

Aquí un vestido de francesa blonda,  
la piocha allí de espléndidos brillantes.  
la diadema de piedras de Golconda,  
sobre el sofá los aromados guantes.

Otro reloj va a acabar con el saqueo. Adán, ignorante y curioso, todo lo mira y toca, pinturas, pomos de perfumes, joyas, hasta un reloj, cuyo mecanismo hace sonar sin darse cuenta. Despierta la condesa pidiendo favor aterrorizada, los ladrones tratan de taponarle la boca y Adán la defiende valientemente contra todos. La gente acude, se oye que llega la justicia, y a esta voz los malhechores huyen, y también Adán, lanzándose por un balcón a la calle.

En violenta transición pasa ahora Adán del palacio aristocrático a un prostíbulo inmundado. Y allí encuentra, a un lado gente alegre, música y canto, estrépito, embriaguez y lascivia; al otro, en una estancia solitaria, que Adán contempla desde la calle a través de una ventana,

Entre dos hachas de amarilla cera  
un fúnebre ataúd, y en él tendida  
una joven sin vida  
que aún en la muerte interesante era.

A su lado una pobre vieja llorando sobre el cadáver y besándolo. La vieja es la madre de la muerta y la dueña del prostíbulo.

La tarea de Espronceda en este episodio no era nada fácil. Tenía que colocar a Adán, si ya no hombre en estado natural, todavía ignorante, frente a la muerte, fenómeno desconocido para él hasta entonces, y sobre el cual habrá de inquirir preguntando a la vieja con la ingenuidad de un niño. No diremos que el poeta logre salir del paso con todo acierto. Hay caídas en el sentimentalismo más trivial, pensamientos que apenas sobrepasan los límites de la puerilidad, expresiones tan poco apropiadas que resultan risibles. Pero ¿cómo evitar estos tropiezos cuando se plantean cuestiones de tal trascendencia como Dios, la muerte y la vida sin remontar el bajo plano social y cultural de la vieja y la supina ignorancia de un ser casi primitivo?

Tristísimo y repelente cuadro, de todos modos. Ni la figura de la vieja constituye una excepción a la contradictoria ambivalencia humana. Por un lado llora desconsolada a la hija; por otro, no desatiende a los clientes de su establecimiento. El dolor unido a la codicia. El de los humanos parece ser, efectivamente, un diablo mundo.

Los primeros románticos alemanes vieron en el poeta al continuador del antiguo sacerdote o profeta cuyo poder vidente no ha podido alcanzar el hombre de ciencia moderno. Novalis, a pesar de su formación científica, pensaba que el poeta podía entender la naturaleza mejor que la cabeza del científico<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> *Fragmente*, VI, 1377.

Nadie tuvo en el romanticismo francés más alto concepto que Victor Hugo de la misión del poeta. Ya en una composición de su primera época titulada «Le Poète» (1823), que tradujo libremente Gertrudis Gómez de Avellaneda, nos presenta al poeta como un gigante infeliz, envidiado y solitario, buscando en la lejanía las formas extrañas que reviste el ser universal. Capaz de abarcarlo todo, sus alas pueden pasar de la orgía infernal al banquete divino. Marcado por el Señor con sello tan funesto como hermoso, sus ojos entrevén más misterios que los muertos. Su augusto sacerdocio nos salva de nuestra sanguinaria audacia. Un formidable espíritu desciende a él y súbitamente su palabra relumbra como fuego. Los pueblos le rodean prosternados; Sinaí misterioso, lo coronan las tormentas y en su frente lleva a todo un Dios.

Aunque todo esto nos parezca hoy más que desorbitado, la verdad es que no carece de lógica. Si el romanticismo en su afán totalizador quería abarcar una realidad sin límites, y esa realidad se presentaba como un misterio, el poeta capaz de revelarlo tenía que ser forzosamente un Dios.

Espronceda, en el fragmento de *El diablo mundo* que lleva por título «El ángel y el poeta» ha expresado su propio concepto de la misión del poeta. Este poeta pide al ángel que le desprenda sus pies del lodo y lo saque de la prisión sombría del mundo. Y el ángel lo reconoce inmediatamente como lo que es:

¡Oh hijo de Caín! Sobre tu frente  
 Tu orgulloso irreverente  
 Grabado está, y tu loco desatino:  
 De tus negros informes pensamientos  
 Las nubes, que en oscuro remolino  
 Sobre ella apiñan encontrados vientos,  
 Y el raudó surco de amarilla lumbre,  
 Que en pálida vislumbre,  
 Ráfaga incierta de la luz divina,  
 Sus sombras ilumina,  
 Muéstranme en ti al poeta,  
 El alma en guerra con su cuerpo inquieta,  
 ¡Muéstranme en ti la descendencia, en fin,  
 Rebelde y generosa de Caín!

Como en gran parte de la poesía romántica europea, la figura de Caín no es aquí bíblica, sino la de Byron; figura satánica por su orgullo y rebeldía, y además generosa en este caso por considerarla bienhechora de la humanidad, como la de Prometeo.

Orgullo irreverente, lucha interior, fidelidad a su conciencia, audacia de penetrar el pensamiento divino, tales son las características del poeta. Un ser que sin más ley que su conciencia quiere desvelar el misterio del mundo, sólo de Dios conocido. Mas he aquí —prosigue diciendo el ángel— que si es sensible como ningún otro ante la maravillosa armonía del mundo, siente al mismo tiempo su propia insuficiencia expresiva:

¡Y sientes en tu espíritu la grave,  
Maravillosa música sùave,  
Y del mundo sonoro la armonía!  
¡Qué ineficiente y fría  
Sientes vil la palabra a tu deseo...!

Ya tenemos aquí el «rebelde y mezquino idioma» de que se lamentará Bécquer, como se habían lamentado otros románticos (Lamartine en primer término). Si el poeta deseaba captar y expresar lo infinito, claro está que un medio como el lenguaje, limitado por naturaleza, tenía que resultar insuficiente, mezquino. El romanticismo se debatió entre una aspiración ilimitada y una realización incompleta.

A continuación, en la última parte del fragmento de Espronceda, el poeta, insistiendo en que el ángel lo eleve hasta que pueda contemplar a Dios y encender su espíritu en el divino, viene a darnos la razón de su deseo, que no es otra, como vamos a ver, sino el fracaso de su misión ante un mundo de dolor indiferente a su voz. Pues ha vivido confundido en la inmensa baraja humana, y si la marca divina de la poesía le distinguió quizá sobre el común de los hombres y un indefinible sentimiento agitaba su espíritu, lo más que pudo hacer fue exhalar un doliente gemido, como si el alma suspirara, incapaz de encontrar palabras ni lamentos que pudieran expresar la secreta voz de su pensamiento y el incesante movimiento de su ánimo.

¡Un vago indefinible sentimiento,  
 Como sutil aliento  
 Del aura leve del abril florido,  
 En mi espíritu insomne se agitaba  
 Y en doliente gemido,  
 Sólo del triste corazón sentido,  
 Pasando por mi alma suspiraba!  
 ¡Ni palabra, ni grito, ni lamento  
 Hallé a expresar bastante  
 Esta secreta voz del pensamiento,  
 Este vertiginoso e incesante,  
 Movimiento del ánimo y trastorno!

A pesar, por consiguiente, de su superioridad, el poeta se siente inferior a su misión, contrariamente a Victor Hugo. La marca divina no es suficiente para trasladar de manera adecuada su pensamiento, tanto más cuanto que su ánimo no está sereno, sino agitado, en incesante movimiento. No es, por tanto, un Dios, aunque quiera elevarse hasta él. Por eso se rebela a veces o le interroga osadamente, como había hecho el don Félix de *El estudiante de Salamanca*.

Mal podía cumplirse así la misión regeneradora de la poesía. El poeta apostrofa al mundo, pero su voz no es más que un leve sonido que se pierde en vano.

Yo apostrofaba al mundo en su carrera,  
 Giraba el mundo indiferente en torno,  
 Y en vano, y débil, mi lamento era.  
 ¡Oh, mi triste lamento  
 Era un leve sonido en la armonía  
 Del eterno tormento  
 Del mundo y su agonía!

En otra composición titulada «Pan», Victor Hugo pide a los poetas que extiendan sus almas sobre las cimas y los desiertos, los bosques y los lagos, y busquen en las hermosuras naturales la palabra misteriosa que cada una balbucea, mezclándose así con la creación, templo de Dios. Espronceda, en cambio, no oye en el mundo natural, desde el insecto al águila, desde las fuentes a las olas del mar, sino la doliente queja de su eterno dolor, un dolor cósmico que además de la sociedad humana abarca la entera naturaleza.

¡Las aguas de las fuentes suspiraban,  
Las copas de los árboles gemían,  
Las olas de la mar se querellaban,  
Los aquilones de dolor rugían!

Al principio el ángel nos presentó al poeta sintiendo en su espíritu la maravillosa armonía del mundo; ahora vemos que tal armonía no era sino la eterna queja del dolor universal.

## JUAN AROLAS

Juan Arolas nació en Barcelona en 1805. En Valencia, donde se había establecido su familia, de acomodados comerciantes, entró como alumno, a los nueve años de edad, en las Escuelas Pías. Acabó perteneciendo como sacerdote a la comunidad escolapia, y desde 1825 fue profesor de sintaxis y rudimentos de latín.

En 1833 fundó, con el presbítero Pascual Pérez, el *Diario Mercantil* de Valencia, periódico liberal. Colaboró igualmente en *El Constitucional* de Barcelona, dirigido por su amigo Antonio Ribot y Fontseré, progresista avanzado.

Su vocación poética se manifestó tempranamente, pero hasta 1837 no publicó su primera obra, *La sílfida del acueducto*, poema basado en una tradición del convento de cartujos de Portaceli. Desde entonces su producción fue en aumento, recogida por los editores Cabrerizo y Mompié, o dispersa en revistas como *El Fénix* y *La Psiquis*, cuando no improvisada para fiestas profanas y religiosas y hasta «para ciegos mendigos que se ganaban la vida cantando coplas». Sólo el trastorno mental que padeció tres años antes de morir en 1849 puso fin a sus actividades literarias.

Mientras que de las poesías líricas de Arolas se han hecho varias ediciones en el siglo pasado y aun en el presente, *La sílfida del acueducto*, su obra de más aliento, no ha vuelto a imprimirse desde su aparición. Es probable que la falta de interés de sucesivas generaciones de lectores por la poesía narrativa de cierta extensión haya sido la causa. Han sobrevivido los *Romances históricos* de Rivas, mas no *El moro expósito*; se leyeron mucho más los *Pequeños poemas* de Campoamor que

los grandes. Con todo, alguno de los largos poemas han vuelto a editarse, aunque rara vez. Pero esta obra de Arolas ni siquiera ha merecido la atención que suele otorgarse a ciertas curiosidades literarias.

Lomba y Pedraja termina su examen de *La sílfida del acueducto* diciendo que es

una apoteosis del amor sacrílego. Las palabras de detracción que el poeta emplea contra la clausura monacal; la complacencia malsana con que apura los más negros colores de su paleta sobre las figuras del abad y de los monjes de Portaceli; la infinita ternura que guarda para los pobres novicios sacrificados, unido todo esto a la propia significación del padre [Arolas], a su misteriosa historia de amores y a la expresiva dedicatoria que antepuso al poema, dan a éste un significado de protesta y de rebelión, que hace crecer el interés con que le estudiamos [...]. Es una obra de combate, una flecha lanzada contra el cielo, contra el alcázar de las viejas instituciones. Tiene un alcance a un tiempo religioso, social y político. En él se muestra el autor un anarquista sentimental. Nos presenta al placer por suprema ley de la vida, y no reconoce precepto divino o humano en contra de sus augustos fueros<sup>30</sup>.

Suprimiendo adjetivos y dramatizando menos, no hay inconveniente en suscribir las palabras anteriores. Ahora bien, el poema del joven sacerdote no refleja solamente su aversión a la vida monástica, de la que, sin embargo, no se separó, y su personal exaltación amorosa más allá de toda convención, sino el espíritu anticlerical de la revolución progresista española.

Ricardo, violentado por su padre, se hace monje cartujo, pero sigue pensando en su amada Ormesinda, por quien era correspondido. Jaime Ortiz, protegido por «el tirano del Turia» (léase el general Elío), y rechazado por Ormesinda, logra, amenazando al padre, Edelberto, que ella lo acepte. Pero en la ceremonia nupcial unos enmascarados dan muerte al novio. Creyéndolo cómplice en el asesinato, encarcelan a Edelberto. Por su parte Ormesinda, ayudada por una gitana, logra entrevistarse con su amante junto a una ermita y allí se juran amor eterno. Para Ricardo, a pesar de su condición, no hay dudas, teniendo que elegir entre Dios y la mujer:

<sup>30</sup> José R. Lomba y Pedraja: *El P. Arolas. Su vida y sus versos*. Estudio crítico. Madrid, 1898, pág. 113.



A la celestial riqueza  
 Antepongo una belleza  
 Que cual yo ha de perecer.

Y piensa también, como romántico, que la moral no puede oponerse a los sentimientos naturales:

La virtud piedad respira,  
 Jamás fueron sus intentos  
 Sofocar los sentimientos  
 Que naturaleza inspira.

Ormesinda se propone ver ocultamente a Ricardo en su celda. Y una noche de tormenta se aventura a pasar, como una figura fantasmal, por lo alto del estrecho acueducto que comunica con el monasterio. Y allí se entrega con su amado al goce amoroso. Pero un monje los ha visto y pone el caso en conocimiento del abad. El cual hace recluir a Ormesinda en apartada estancia, donde «un verdugo con hábito bendito» le quita la vida dándole a beber un licor emponzoñado. Inesperadamente, en el entierro de Ormesinda surge su padre, Edelberto, libertado tras el pronunciamiento de Riego. Enfurecido al contemplar el cadáver de su hija, mata al abad, mientras Ricardo perece de hambre en un calabozo del monasterio. Tras el triunfo de la libertad, los «padres del pueblo» ordenan que las órdenes monásticas abandonen sus conventos, y los religiosos, excepto los ancianos, marchan alegres a sus hogares. Ormesinda y Ricardo reciben sepultura en un bosque, junto a una fuente al pie de un sauce, y sus almas vuelan a los Campos Elíseos. Helena, hija de Jove, y Eloísa, la amante de Abelardo, ponen a Ormesinda en un trono, premio a su hermosura y a su amor apasionado y trágico. Divinización del amor como no se había visto en las letras españolas desde los remotos tiempos de Juan del Encina.

Arolas ha actualizado la vieja leyenda —«ocultando la antigüedad de la época y presentándola más reciente», dice en una nota—. Después del levantamiento de Riego, la exclaustración de 1835, que encuentra justificada y presenta como una liberación. *La sílfida del acueducto* se sitúa, pues, dentro de un contexto histórico contemporáneo; el autor aprovecha una leyenda antigua para justificar una realidad presente.

Si es sorprendente que este rebelde fuera un humilde religioso, no lo es menos que haya sido el poeta más sensual del romanticismo español. Ya en sus años de novicio escribió unas *Cartas amatorias* en las que imitaba, entre reminiscencias de poetas latinos, dos heroidas de Santibáñez, una de las cuales era versión parafrástica de la *Épître de Héloïse à Abelard* de Colardeau, autor famoso por su erotismo. A las *Cartas* siguieron *Los besos*, imitando la traducción en prosa que hizo Mirabeau de los versos latinos de Juan Segundo, poeta holandés del Renacimiento<sup>31</sup>.

Cuando me estrechas en tus voluptuosos brazos; cuando te cuelgas de mi cuello oprimiéndome contra tu seno y contra tu semblante, en el cual se retrata el desorden de tus sentidos; cuando tus labios oprimen los míos, me muerdes oh Sofía, y mucho te dueles si a mi vez te muerdo...

Pero el erotismo de Arolas no quedó confinado a la etapa juvenil en que escribía aún como un classicista; aparece una y otra vez, aunque con menor intensidad, en su poesía posterior. Así en *La silfida del acueducto*:

De su seno turgente  
Laten las pomas con angustia inquieta  
Porque una cárcel dura las sujeta.

Cierto que otras veces sus versos amorosos tienen un aire becqueriano:

Sobre pupila azul con sueño leve

Como también parece acercarse a Bécquer en una «leyenda alemana» titulada *Las nueve*. Sélner toca su flauta de oro, y su amada Adelaida su arpa meliflua. Ella muere, pero cuando Sélner vuelve a sonar la flauta, el arpa le responde acorde. Y cuando muere, anhelando unirse a Adelaida, las cuerdas del arpa se rompen.

Esta poesía espiritual tiene su origen principalmente en Lamartine, cuya huella en Arolas ha mostrado Lomba<sup>32</sup>. Victor

<sup>31</sup> Lomba: *Ob. cit.*, págs. 163-164 y 172.

<sup>32</sup> *Ob. cit.*, págs. 125-132.

Hugo es, en cambio, el poeta a quien siguió en sus orientales. El orientalismo de Arolas sólo tiene de común con el de Zorrilla y otros contemporáneos lo tradicional español, lo granadino; pero sus numerosas poesías en el género, lejos de limitarse al ámbito peninsular, tienen por escenario todo el Oriente, desde los desiertos africanos a las ciudades asiáticas.

En medio de sus desigualdades, ningún otro romántico español dio la nota exótica oriental con tanta variedad y brillantez. A veces cree uno estar leyendo a algún poeta modernista. Por lo menos ya tenemos en Arolas los diamantes de Golconda, las maderas de Katay, las perlas de Basora. Los nombres más exóticos van surgiendo constantemente; y hasta los introduce en la rima, llevado de su sensualidad verbal.

Como Gemil a Schanbáh,  
 Como Josef a Zuleika,  
 Como Khosrón a Schirín,  
 Y Megenéum a Leila,  
 Ama el ínclito sultán  
 A la hermosa Eldana-Haleva,  
 Cuyo nombre, por lo dulce,  
 Parece que mieles tenga.

En estas composiciones, que forman un variado conjunto de leyendas, lo que predomina es lo violento y primitivo, en medio de un gran refinamiento externo, para terminar en general trágicamente. En «Fakma y Acmet», Fakma se mata después de renegar de su esposo Acmet por no haber éste perecido combatiendo valerosamente, como ella esperaba. «Jida y Kaled» nos presenta a Jida, la muchacha que amamantada por una fiera en el desierto guerrea como un hombre para unirse, tal el león y el tigre, con el no menos valiente Kaled. Trágico final tiene «La hermosa Alewa» por haber traicionado a Hixen con un esclavo.

En el romancero morisco de Arolas se acumulan todos los lugares comunes del género, el Darro, el Genil, Torre Bermeja, Fátima, Daraja, el rey Chico, Gomeles y Vanegas, el jinete moro con su yegua baya, marlota y capellar, etc. Lo particular de estos romances es que en su mayoría no están escritos en romance, sino en redondillas, quintillas y otras formas de versificación con rima consonante.

Junto al bien mullido lecho  
 La beldad de nieve y rosa  
 Reclinó su faz hermosa  
 Sobre su desnudo pecho.  
 Como el ave, cuya gala  
 Son las plumas de color,  
 Que para dormir mejor  
 Pone el cuello bajo el ala.

Arolas era un improvisador incontinente. De ahí la impropiedad del lenguaje. Y la desigualdad poética de cuanto escribía. Puede darnos a veces una imagen o un pasaje feliz:

No hay ave pintada y pura  
 De gorgo primoroso  
 Que no calle,  
 Pues hasta el arroyo y fuente,  
 Convidando a descansar,  
 Sólo saben murmurar  
 Poco a poco y sordamente.

Otras sale del paso con unos versos de relleno; dice así el rey Felipe a Elvira:

Yo diera por tanto bien  
 Mi ducado de Bravante,  
 Mi flota más arrogante  
 Y mi corona también.

(Es de suponer que la «arrogante» flota se refiere a la Invincible.)

#### PASTOR DÍAZ

Nicomedes Pastor Díaz (Vivero, Lugo, 1811-Madrid, 1863) inició sus estudios en el seminario de Mondoñedo y cursó Leyes en Santiago y Madrid. Colaborador de diferentes periódicos a partir de 1834, fundó, con Ríos Rosas, Pacheco y Cárdenas, *El Conservador*, cuyo título respondía a su orientación política. Oficial del Ministerio de la Gobernación en 1835, jefe

político después, diputado y embajador, llegó a ministro en los últimos años de su no larga vida.

Pastor Díaz recopiló en 1840 sus *Poesías*, escritas mucho antes, una de ellas en su lengua nativa, que él fue uno de los primeros en cultivar literariamente. Como es también de los pocos que imprimió alguna composición de circunstancias en francés.

Aunque el sentimiento de la naturaleza no deja de tener importancia, el tema dominante de su poesía —la mayor parte escrita en su adolescencia y juventud— es la muerte. En sus elegías al amor perdido apenas hay una que no acabe expresando el deseo de morir.

El rigor de la suerte  
Cantarás sólo, inútiles ternuras,  
La soledad, la noche y las dulzuras  
De apetecida muerte.

A don Juan Valera le sorprendía que un hombre como Pastor Díaz, que se comportó normalmente en «sociedad» y desempeñó altos y respetables cargos públicos, pudiera haber escrito poesías tan tristes y melancólicas. «Los versos de Pastor Díaz son lúgubres, melancólicos, quejumbrosos y *nocturnos*. *La mano fría* de la razón viene a posarse sobre su frente calenturienta en la oscuridad de la noche, y despoja de todas sus galas a la Naturaleza vista por él, y marchita las flores, y envuelve en negro crespón el ambiente diáfano, y convierte a los hombres en esqueletos y a las más lindas muchachas en *desecadas momias*. Ya se comprende que si la razón ha de ejecutar en nosotros tan diabólicas travesuras, más vale ser locos que cuerdos. Más triste aún y más aterradora que *La mano fría* es otra visión que persigue por todas partes al poeta: es una *negra mariposa*, sombra de una mujer muerta. Pero la más extremada de las visiones de Pastor Díaz, la que lleva en su seno y da ser a las demás visiones, es la propia, colosal y fantástica musa, que se le aparece flotando sobre el mar, agitado entre tempestuosas tinieblas, interrumpidas sólo por los relámpagos. Esta musa sella su frente con mortífero beso y le consagra y predestina para siempre al dolor y a cantar sólo el rigor de la suerte, ternuras inútiles y la soledad, la noche y las dulzuras

de apetecida muerte. Cuando consideramos que don Nicomedes Pastor Díaz, sobre ser egregio poeta, a pesar de sus fúnebres extravagancias, fue también elocuentísimo orador y discreto y fecundo prosista, hombre de Estado de alto crédito, lisonjeado por la fama, encumbrado por la fortuna a las más altas posiciones oficiales y estimado y querido de la generalidad de las gentes por su amena conversación y apacible trato, casi nos inclinamos a creer que en sus espantables melancolías entró por mucho la moda, aunque también se explique y pueda atribuirse en gran parte a lo delicado de su salud, que afligió mucho su vida, terminándola en muerte hasta cierto punto prematura»<sup>33</sup>

Fuera de la parte descriptiva, las observaciones anteriores, poco concordantes con obras de años atrás, sirven no para comprender a Pastor Díaz, sino a don Juan Valera. Su innato clasicismo, su mesura y sensatez, su concepto de la poesía como embellecimiento de la realidad, como ornato de buen gusto, le impedían ver en ciertos aspectos del romanticismo otra cosa que extravagancias y diabólicas travesuras, fallos de la razón, locura. También le parecía extraño que un personaje respetable se expresara de tal modo poéticamente. Y se inclinaba a atribuirlo a la moda literaria de su tiempo.

En el prólogo a sus poesías el propio Pastor Díaz dice que sus versos, escritos casi todos en su primera juventud, hijos de la triste edad en que le tocó vivir, carecen del fin social, de la misión moral y civilizadora que la poesía debe tener; «son composiciones individuales, acentos aislados, plegarias, suspiros, desahogos, gemidos solitarios de un corazón que, como la mayor parte de los corazones que nos rodean, gime y llora solamente por haber nacido».

Al parecer la principal motivación se encuentra en la muerte de la mujer amada, Lina, en sus versos. Su desaparición fue lo que hizo llorar y gemir al poeta.

Demente  
visitaba las rocas y las olas  
por gozarme en su horror, llorar a solas  
y gemir libremente.

<sup>33</sup> *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*. Madrid, I, 1902, página 42.

Este adolescente que llora y gime, gusta de la tristeza: «Ama mi corazón todo lo triste», y busca la soledad. Ya Garcilaso había dicho:

Por ti la esquividad y apartamiento  
del solitario monte me agradaba;

pero Pastor Díaz necesitaba, además de la naturaleza, un cuadro romántico con ruinas y claustros:

Decretada ya está por el destino  
mi eterna suerte al fin: siempre sombrío,  
sólo la oscura soledad me agrada;  
claustros y torres, bosques y ruinas.

La nota más persistente en sus versos es la de la muerte:

A mí sólo me queda  
llorar, amarte... ambicionar la muerte.

La muerte como dulce consuelo, hace apetecible la tumba por ser la entrada de la verdadera vida:

¡Oh puerta del vivir... muerte dichosa!

Con el romanticismo, la tristeza que acompaña al amor desgraciado adquiere valor positivo, lo mismo que los sepulcros y las ruinas. El lenguaje de la muerte es ahora el del joven. Y aunque éste no se decida a romper con una vida cuya insuficiencia le hace gemir, anhela al menos la felicidad del sepulcro que templará deliciosamente su fiebre de amor:

Parece ya que en el dintel sombrío  
de la tumba dichosa  
siento exhalarse un delicioso frío  
que el ardor temple de mi sed fogosa.

A don Juan Valera este cantor de la muerte le recordaba a Leopardi, cuyas obras no conoció Díaz hasta el final de su vida<sup>34</sup>. También presenta alguna afinidad con otros extranjeros.

<sup>34</sup> Necrología de N. P. Díaz (1863) en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, II, pág. 346.

Nadie como él estuvo más cerca del poeta alemán Novalis, aunque ignorase su existencia.

Una unión que acaba con la muerte es una boda que nos concede una compañera para la noche. En la muerte el amor es más dulce; para los amantes la muerte es una noche de bodas, el arcano de dulces misterios<sup>35</sup>.

Ya hemos visto que en la poesía de Pastor Díaz la muerte tampoco aparece como enemiga. Sus temores tienen otra procedencia. En la noche, durante el sueño —dice el poeta en *La mano fría*—, un grito le despierta, y siente posarse en su frente una mano dura, helada. Al despertar con la aurora, todo había cambiado a su alrededor:

Radiante no brilló el mundo,  
ni iluminado el espacio,  
ni su disco de topacio  
trémulo ostentaba el sol.

La esmeralda de la pradera, trocada en árido polvo; la naturaleza, muerta y en silencio; los hombres, cruzando de uno a otro lado como errantes esqueletos o fantasmas siniestros. En vano

Busqué entonces con recelo  
en la universal negrura,  
una forma de hermosura,  
un destello de beldad.

En vez de bellezas no ve más que momias de apagadas pupilas y labio frío.

¡Ay! ¿Qué mano, santo cielo,  
qué mano fue vengadora,  
la que con magia traidora  
transformó el mundo, o mi ser?

<sup>35</sup> *Schriften*. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Paul Klueckhorn und Richard Samuel. 4 Band. Stuttgart. Verlag W. Kohlhammer, 1975, pág. 50.



No era la de la muerte, ni la del tiempo, ni del infortunio; la helada mano que todo lo había transformado era la de la razón.

En el antirracionalismo romántico, que por su reiteración se convierte en «lugar común», confluían la primacía otorgada al sentimiento en la vida humana; la idea de ser la razón origen de la duda y destructora de las creencias religiosas que mantienen la cohesión social; y el ser opuesta por otro lado a la poesía y al arte, que sólo se expresan metafóricamente e imaginativamente. La razón en *La mano fría*, de Pastor Díaz, es más negativa que la muerte, ya que la muerte, según vimos, es la puerta de un mundo mejor, y por ello apetecible.

Por su interioridad, carácter meditativo y tono apagado bien puede verse cuán lejos queda esta poesía de la brillante, colorista y sensual de Arolas. El instrumento poético de Pastor Díaz era de pocas cuerdas, pero las pulsó con una delicadeza que sólo tuvieron en su tiempo Enrique Gil y Carolina Coronado.

Además de poesías, Nicomedes Pastor Díaz fue autor de ensayos de crítica literaria —de que hay alguna muestra en estas páginas—, de biografías y discursos políticos y de una narración en prosa titulada *De Villahermosa a la China*, que empezó a publicar en 1845 y no dio a luz en su totalidad hasta 1858. Al reseñar ese año la obra, el joven Juan Valera hizo ver que había en ella «más análisis profundos del corazón humano que lances, enredos y aventuras». Observó también que cada diálogo de los personajes principales —no más de cuatro— es una conversación interior que el alma del poeta sostiene consigo mismo. Se trata, pues, de un estudio psicológico más que de una novela<sup>36</sup>.

En eso consiste su originalidad. En medio del variado rumbo que hacia mediados de siglo toma la narración novelesca española, sólo Pastor Díaz esboza una novela psicológica, que tampoco tuvo mañana por entonces. Un examen de conciencia, un conjunto de elegías, como él mismo denominó su obra —triste, romántica, monótona—, no bastaron para despertar el interés del lector, a pesar de sus cualidades descriptivas y su estilo.

<sup>36</sup> *Obras completas*, II, pág. 119.

## MIGUEL DE LOS SANTOS ALVAREZ

Miguel de los Santos Alvarez (Valladolid, 1818-Madrid, 1893) estudió Leyes en la Universidad de su ciudad natal, donde trabó amistad con Zorrilla. Pero después de trasladarse a Madrid en 1836, su gran amigo fue Espronceda, a quien admiraba tanto que llegó a escribir una continuación del *Diablo mundo*.

En 1840 publicó una parte de su poema *María* y un «cuento en prosa», *La protección de un sastre*, obras conocidas hoy si acaso por haberlas citado Espronceda. Otras poesías y narraciones aparecieron después. Dirigió, como hemos visto, *El Pensamiento*, y colaboró en prosa y verso en otras publicaciones periódicas, como el *No me Olvides*, la *Revista de Madrid* y el *Semanario Pintoresco Español*.

Complicado en los sucesos políticos de 1848, emigró a Francia y allí permaneció hasta 1852. No desaprovechó su estancia en aquel país. Según don Juan Valera, juez competente, Alvarez fue entre sus conocidos el único español que hablaba el francés con toda corrección. A partir de entonces, Miguel de los Santos Alvarez se convirtió en un alto funcionario que prestó sus servicios en el cuerpo diplomático, principalmente.

El canto primero del poema *María*, único publicado, trata de la hermosa y pura María, adolescente que vive en un rincón del prostíbulo de doña Tomasa. En el estilo, casi no hay que decirlo, imita a Espronceda, aunque quedando muy lejos del original, con sus digresiones humorísticas, que ofrecen de tarde en tarde algún rasgo ingenioso.

¿Qué me decís del mar? ¿Y los volcanes?  
 ¿Y las minas? ¿Y el reino vegetal?  
 Pues ¿dónde dejaremos los afanes  
 Que habrá costado hacer un animal?  
 Miserable mortal, no te me ufanes  
 Creyéndote animal excepcional,  
 Que el mismo tiempo malgastó en ti Dios  
 Que en hacer un ratón, o a lo más dos.

Muy escaso interés tiene *La protección de un sastre*, abundante hasta la saciedad en digresiones humorísticas sobre todo lo humano y divino, y especialmente sobre la mujer. Su nove-

dad principal consiste sin duda en el propósito del autor de ser extravagante.

Mucho más incongruente y fantástica, pero quizá más atrayente para el lector, es la narración *El hombre sin mujer*. Un monólogo de Guillermo sobre el amor se ve interrumpido varias veces por una voz, la de un cigarro que tiene en la petaca, que aparece primero vestido de frac, botas de campana y sombrero de teja, como el de los sacerdotes en España, y acaba por transformarse en un homúnculo que le desafía con su florete. Pero Guillermo le atraviesa el corazón con otro y huye. En medio del campo y de la noche ve pasar en silla de posta a Clara, la mujer que adoraba. Al amanecer llega a una ciudad y al pasar por un convento de religiosas, donde suena el órgano, entra y se postra ante un altar de la Virgen. Allí siente desprecio por la vida mundanal y abjurando sus errores recita no una oración religiosa, sino los famosos versos de Macbeth sobre la vida:

*It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing,*

juntamente con la «traducción perifrástica» de García de Villalta. Guillermo y su amada Clara, que allí se encontraba, huyen del convento y se refugian en una casa solitaria donde entre mutuas reconvenções se separan. Aparece entonces el conserje del edificio, personaje muy redicho, que habla de la reciente muerte del sacerdote don Policarpo de San Zacarías, lo que hace pensar que éste era el homúnculo que sucumbió frente a Guillermo. Reaparece la petaca de marras, pero esta vez provista de una luz inextinguible. Se celebra la cena de Nochebuena y se cantan villancicos. Y tras nuevos rompimientos entre Clara y Guillermo, al fin se casan y tienen hijos. Pero la tristeza de Guillermo persiste, expresada ahora en verso, y al final se suicida por no haber logrado su ideal amoroso. Pues el amor no es sino la realización de la teoría del medio ser en busca de otro que sea su perfecto complemento.

Si por algo se distingue este «cuento en prosa» no es por lo que tiene de irreal, sino de absurdo y disparatado, de acuerdo con la intención del autor, que quiere mostrar así la peculiar

irracionalidad del amor, sobre el cual gira toda la obra. Pero la intención no basta, ni la simple acumulación de incongruencias da una visión desquiciada de la realidad, y menos todavía cuando el protagonista, poeta romántico y músico, al llegar a los extremos de su pasión amorosa, cae en el lugar común o se pierde en disquisiciones triviales.

Las obras de Alvarez, hombre de ingenio sin duda alguna, merecen si acaso mención como muestra de una tendencia romántica —recordemos *El doctor Lañuela*, de Ros de Olano— que intentó expresar a veces humorísticamente lo irracional y absurdo de la vida humana, pero dejándose llevar sin más por la improvisación y la incontinencia verbal. El mismo autor, en edición tardía de sus obras, les puso el título que mejor cuadraba: «tentativas literarias». Podía haber añadido «fracasadas».

## LA DÉCADA MODERADA (1844-1854)

530

investigación

## EL ROMANTICISMO ESPAÑOL

El autor, sobre el cual gira toda la obra. Para esta, es la simple acumulación de investigaciones

EN LA VIDA política de este período la figura dominante fue otro general, rival de Espartero, Ramón María Narváez, presidente del Consejo de Ministros repetidas veces desde mayo de 1844. El Espadón de Loja, como se le llamó por su manera de gobernar y su lugar de origen, puso empeño en reprimir duramente tanto los intentos que se produjeron para restablecer el liberalismo progresista de la época anterior como los brotes democráticos que hubieron de manifestarse ya antes de la revolución europea de 1848. Frecuentes fueron los fusilamientos y las cuerdas de presos políticos que eran embarcados para las Filipinas. Ciertamente que Narváez no actuó sólo por su cuenta; las Cortes le autorizaron en una ocasión para gobernar dictatorialmente, autorización que tuvo en Donoso Cortés su más elocuente defensor.

La reacción «moderada» consiguió en gran parte dismantelar el edificio progresista. A la supresión de la Milicia Nacional sucedió la creación de la Guardia Civil; a la política anticlerical, la declaración de catolicismo de la Constitución de 1845 y el concordato con Roma. La misma Constitución eliminaba el principio de la soberanía nacional. Las reformas de Mon estabilizaron la Hacienda en favor de la oligarquía que había de dominar con breves interrupciones la historia española durante un siglo. La burguesía, beneficiada con la desamortización, se hizo conservadora y lavó sus pecados pactando con la Iglesia.

Durante la regencia de Espartero, la tutoría y educación de la reina niña estuvo a cargo de tan severos personajes como don Manuel José Quintana y don Agustín Argüelles, secundados por la condesa de Espoz y Mina. Declarada mayor de edad

a los catorce años y casada poco después con su primo don Francisco de Asís, intrigante consorte e indiferente marido, Isabel dio rienda suelta a su naturaleza sensual, no obstante el influjo que en ella ejercieron su confesor, el padre Fulgencio, y una famosa monja milagrera, sor Patrocinio. Estas dos figuras de la camarilla palaciega adquirieron tanto poder que hasta el propio Narváez fue víctima en más de una ocasión de sus intrigas.

Al hacer el resumen del mes de junio de 1845, *El Siglo Pintoresco* decía:

El mes que acaba de expirar ha visto nacer más empresas en España que todos los que han transcurrido desde la conclusión de nuestra guerra civil. Muchísimos capitalistas y mayor número de ingenieros extranjeros han visitado la capital; por todas partes se veían fisonomías desconocidas y talentos británicos, y toda la península se ha cubierto (en el papel, por supuesto) con una red complicadísima de ferro-carriles que prometen civilizar al país, dar salida a sus producciones y beneficiar las innumerables minas de las muchas compañías que igualmente se han constituido. Como complemento de esto se verificaba al propio tiempo la exposición de la Industria Española en Madrid, y a la verdad que no ha sido lo que menos ha interesado a todos los amantes de la prosperidad nacional.

En el papel, en efecto, quedaron por entonces muchos de los ferrocarriles proyectados, pero en 1848 se inauguraba el de Barcelona a Mataró y tres años más tarde el de Madrid a Aranjuez. La explotación minera se desarrolló rápidamente, y en 1849 se creaba el Cuerpo de Ingenieros de Minas y la Escuela correspondiente. Por lo que se refiere a la producción industrial, esta década fue muy favorable para la textil de Cataluña, sin temores, como antes, a la competencia inglesa, gracias a un sistema proteccionista. La transformación económica que el constante desarrollo industrial europeo trajo consigo, no hacía más que empezar; pero Donoso Cortés, Salas y Quiroga, *Fernán Caballero* y otros escritores no tardaron en levantar su voz contra el predominio que iban adquiriendo «los intereses materiales». Ramón de la Sagra fundaba en 1848 una *Revista de los Intereses Materiales y Morales*.



## REACCIÓN ANTIRROMÁNTICA

En la literatura hubo también cambios. Al iniciar Rivadeneira en 1846 su Biblioteca de Autores Españoles, el segundo tomo, inmediatamente después de Cervantes, lo ocupó Moratín. Síntoma de reacción clasicista, que no fue el único. Zorrilla comentó como sigue la inauguración del teatro Español tres años más tarde:

Durante los catorce meses que había yo pasado en mi casa de Castilla, habían ocurrido en Madrid muchas novedades, de las cuales apenas tenía yo noticia. Una era la instalación de un Teatro Español, con una compañía en la cual trabajaban todos los primeros actores de España: Arjona, Valero, Romea, Teodora, etc. Se había inaugurado aquel teatro con toda la ostentación y pretensiones de un templo del arte, que auguraba infalible la regeneración del teatro para el porvenir. Bajo la protección y con la subvención del Gobierno y bajo la dirección de los más sabios e inteligentes literatos, iban la flor de los cómicos, los maestros viejos y los genios nuevos a dar a conocer y a infiltrar en el pueblo de Madrid las obras maestras de nuestros buenos autores y el buen gusto literario, estragado por los excesos de los dramaturgos revolucionarios que le habíamos corrompido.

Asistí a una muy esmerada representación de *El sí de las niñas* de Moratín; y por la gente que vi en la sala, por los actores que vi en el escenario y por lo que vi y oí en el saloncillo y en los cuartos de los actores, comprendí que aquel suntuoso edificio flaqueaba por sus cimientos, porque lo en él establecido llevaba en su seno el germen de la disolución. Tratábase sin rebozo de una reacción clásica, como hoy de una reacción carlista, y de dar sobre el teatro toda la preponderancia posible a la Academia y a los aspirantes a ella: al elemento estéril de la erudición académica, que nada produce, pero que aspirando a saberlo todo, todo quiere que la esté sometido; y que atento sólo a las teorías, a las reglas y a la forma, que es el círculo en que su improductivo saber se encierra, quiere coartar, dominar y avasallar al instinto innato, a la inspiración espontánea, a la facultad creadora del genio que produce las obras, el estudio de las cuales ha producido las reglas. Esta es la consecuencia natural de todas las revoluciones, así literarias como políticas, y éste el procedimiento de todas las reacciones<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Recuerdos del tiempo viejo*, en *Obras completas*, tomo II, páginas 1855-1856.

No sólo las obras de Moratín, pertenecientes a otra época, sino las de autores contemporáneos, contribuyeron a dar nuevo rumbo al género dramático, en manifiesta oposición con el teatro romántico. Nadie más representativo en este respecto que Ventura de la Vega (Buenos Aires, 1807-Madrid, 1865).

Desde muy joven, como sus compañeros de estudio en el Colegio de San Mateo de Madrid, aparece en revistas literarias con alguna composición poética, y más que nada en el teatro, que fue su principal medio de vida mientras no ocupó cargo oficial. De 1831 a 1859 pasaron de sesenta sus traducciones del francés, desde el drama de Víctor Hugo al melodrama de Ducange y la pieza cómica de Scribe. Pero en 1845 se representó una comedia suya original, *El hombre de mundo*, que fue celebrada por todos como una obra maestra que abría en el teatro español una nueva etapa.

Que respondía muy a tiempo a las preferencias de la burguesía conservadora, que iba dando el tono a la década moderada, es evidente. Podría decirse que si por un lado Zorrilla en 1844 había destruido con grande aparato romántico a Don Juan haciendo prender en él la llama del amor y salvándolo espectacularmente como pecador arrepentido, un año más tarde Ventura de la Vega lo hacía fracasar en *El hombre de mundo*.

El Don Juan de esta comedia, que para no despistar se llama en efecto don Juan, hombre de mundo bien corrido, que vive con frecuencia en el extranjero y se presenta en Madrid con una querida francesa; escéptico total que no cree en la honorabilidad de ninguna mujer, y cuya misión consiste, por tanto, en engañar a los maridos, logra sembrar la duda en el ánimo de su amigo Luis, mientras corteja a su mujer; pero al final es ésta la que lo pone en evidencia y le hace retirarse derrotado, asegurando así la paz del matrimonio. Del matrimonio de conveniencia, se entiende, pues Luis no se casó por amor, y, sin embargo, le va muy bien, como él mismo afirma al combatir la vida errante y cosmopolita de don Juan. El matrimonio queda santificado por lo que tiene de institución social beneficiosa para la familia y para la patria:

Ese tu eterno viajar  
por Francia, Italia, Inglaterra,  
sin que haya un punto en la tierra

que alivie tu malestar,  
 qué es sino cansancio, di?  
 ¿Qué es sino un vago deseo  
 de encontrar más digno empleo  
 a la vida que hay en ti?  
 ¡Pues esa eterna vagancia,  
 ese vivir volandero  
 que te hace tan extranjero  
 en España como en Francia;  
 la indiferencia fatal,  
 o el tedio más bien que sientes  
 cuando ventilan las gentes  
 algún negocio formal;  
 todo eso, que yo he probado  
 cuando como tú vivía,  
 se borra, Juan, desde el día  
 en que te miras casado!  
 Ya por el público bien  
 te afanas, y en ti rebosa,  
 con el amor de tu esposa,  
 el de tu patria también.  
 Y el alma y los ojos fijos  
 en su porvenir tendrás,  
 porque esta patria, dirás,  
 es la patria de tus hijos.

En la entusiasta aprobación que tuvo la comedia, la crítica se mostró unánime. Manuel Cañete, en la *Revista Literaria de El Español*, se expresaba así:

La sencillez y regularidad del plan, que tiene sin embargo en una expectación constante al auditorio; la maestría con que los caracteres están no ya dibujados solamente sino puestos en relieve con una inteligencia superior; la naturalidad de los incidentes; la manera de desenlazarla (sic) sin violencia; las mil y mil bellezas del estilo; y sobre todo el *pensamiento moral* (subrayado en el texto) que envuelve, son prendas que bastan a constituir una perfecta comedia. Si a esto se une la circunstancia de estar holgadamente observadas las tan decantadas unidades, no se podrá menos de conceder al señor Vega que su obra es un esfuerzo de genio y de talento<sup>2</sup>.

Añade el crítico que no puede entrar por falta de espacio en un examen detenido de producción tan importante; quiere,

<sup>2</sup> 6 de octubre de 1845.

sin embargo, defenderla «de la única inculpación que por algunas personas se le ha hecho: la de ser *inmoral en demasía*». A esas personas les pareció mal que don Juan se alejase tranquilamente después de su fracaso, y no se le diera el castigo que merecía a la vista del espectador. Tal era el ambiente de la burguesía moderada en el Madrid de 1845.

Nótese, por otra parte, que Cañete, en el pasaje citado, no deja de señalar la circunstancia de estar «holgadamente observadas» en la obra las unidades de tiempo y lugar. Un motivo más de elogio. Es decir, que al cabo de unos diez años de libertad romántica en el teatro se volvía otra vez con aplauso a los preceptos del clasicismo<sup>3</sup>.

Hasta se volvió a otro género clásico, la tragedia. Y es en esta etapa cuando pudo revivir en la escena española, escogiendo con alguna frecuencia temas bíblicos. No sin tropezar a veces con la moralidad o el sentimiento religioso de algún crítico. A propósito de la tragedia *Jefté*, de José María Díaz, que había escrito antes dramas románticos, J. J. Cervino quería que al público «se le hable de su Dios y de su religión como se merecen, presentándoselos amables hasta lo sumo», mientras que el autor de la obra que reseña «ha hecho lo que Racine y Cienfuegos, presentando unos dioses de la mitología (en que no creían), crueles, sus sacerdotes tiranos, su pueblo fanático». Es cierto, añade Cervino, que según el texto material del Libro de los Jueces de la Biblia, el indiscreto Jefté cumplió su voto [de sacrificar a su hija], «pero es verdad también, según los intérpretes sagrados, que esto lo permitió Dios para castigo y escarmiento de los que con tanta imprudencia, arrebató y temeridad ofrecieron al cielo lo que no debieron ofrecerle»<sup>4</sup>.

Contra el romanticismo y contra la revolución. Por entonces escribió Martínez de la Rosa su drama *Amor de padre* (1849), episodio, como vimos, de la Revolución francesa, pero motivado por la europea de 1848<sup>5</sup>. Si los horrores revolucionarios van contra la humanidad y la razón, el desorden román-

<sup>3</sup> Al terminar sus elogios a las *Borrascas del corazón* (1847) de Rodríguez Rubí, el mismo crítico decía: «Creemos formará época por ser el primer paso de una reacción prudente hacia el clasicismo» (*id.*, III, página 239).

<sup>4</sup> *Revista Literaria de El Español*, 8 de diciembre de 1845.

<sup>5</sup> Ver pág. 108.

tico no era menos irracional. Por eso ya en 1839, cuando en el teatro empezaba a bajar la marea romántica, Martínez de la Rosa vio en ello un triunfo de la razón. He aquí sus palabras en la advertencia que acompaña a su comedia *La boda y el duelo*: «Compuse esta comedia algunos años ha, por mero desahogo en una temporada de baños, y sin ánimo de que se representase, por hallarme a la sazón ausente de mi patria; aun después de volver a ella, no varié de propósito, ya porque las alteraciones y controversias políticas alejaron mi intención del teatro, y ya también por el gusto que predominaba en él, recientemente importado de naciones extrañas. Era, por tanto, de recelar que tal vez no encontrase favorable acogida una composición muy sencilla, falta de pompa y de boato, reducida a una acción meramente doméstica, encerrada entre cuatro paredes, y que nace y fenece en el término de pocas horas: circunstancias todas que, si hubieran sido títulos de excesiva recomendación en otra época, se hubieran quizá convertido no hace mucho en otros tantos motivos de reprobación y desaire. Achaque común en los hombres: ser extremados en sus opiniones, y más si el atractivo de la novedad las ha puesto de moda. Afortunadamente ha empezado ya a pasar la que amenazaba inficionar nuestro teatro, no sólo en la parte literaria, sino en otra de más importancia y trascendencia; fenómeno digno de notar, como otra prueba más de la sensatez española; pudiendo tal vez afirmarse que en esta tierra, aun antes que en otras, la razón acaba siempre por tener razón»<sup>6</sup>. (Fenómeno no menos digno de notar es que quien hablaba así de naciones extrañas y de moda que amenazaba inficionar el teatro español, hubiera escrito y representado en nación extraña y en su lengua *Aben Humeya*, y hubiera igualmente pagado tributo a dicha moda escribiendo *La conjuración de Venecia*.)

#### «REVISTA LITERARIA DE EL ESPAÑOL»

Desde el comienzo de esta publicación semanal (1 de junio de 1845) hay traducciones de poesías extranjeras. En el primer número, de algunas *Melodías irlandesas*, de Thomas Moore, por

<sup>6</sup> *Obras dramáticas*. Madrid, vol. III, 1861, págs. 129-130.

Federico Muntadas, y este mismo traductor presenta en el número siguiente varios fragmentos de *Parisina*, la «novela poética» de Byron. Más adelante Heriberto García de Quevedo da su versión de una poesía del mismo autor, «Fare thee well», acompañada del texto inglés.

Pero no son estas traducciones las que más distinguen a la revista, sino las del alemán. En un artículo del número correspondiente al 21 de julio de 1845 se nos dice que «Entre todas las naciones tal vez la española ha sido la que menos ha recibido las inspiraciones de la literatura alemana. Muy poco de Goethe, y no lo mejor, y algo más de [Gessner] con algunos dramas de Kotzebue es casi lo único que se conoce. Sin embargo, hace algunos años en Madrid existe, aunque modesta y privadamente, una academia alemana cuyo objeto es explotar y propagar los recursos de aquella literatura.»

Quizá de allí partió el germanismo que se hizo notar años más tarde en la época de Sanz del Río, Eulogio Florentino Sanz y Bécquer. Por su parte, la revista literaria de *El Español* no dejó de contribuir en el mismo sentido. Entre junio y septiembre de 1845 aparecieron en sus páginas: un artículo sobre la literatura alemana, algunos fragmentos de *La doncella de Orleáns*, de Schiller, traducidos por Juan Bautista Sandoval, joven a quien se atribuye una versión de toda la obra, unas narraciones en prosa, un idilio de Gessner y varias fábulas traducidas por Hartzenbusch.

El crítico literario de la revista era Manuel Cañete, y a él se debe la entusiasta reseña de *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, citada en páginas anteriores. Entre los colaboradores figuraban José Amador de los Ríos y Aureliano Fernández Guerra. Un soneto es todo lo que hay de Juan Florán, ahora marqués de Tabuérniga.

En el segundo número aparece una curiosa lista de autores dramáticos españoles «originales», es decir, no solamente traductores, preparada por Hartzenbusch. El total alcanza la respetable cifra de ciento ocho, descontando a López Pelegrín, que acababa de fallecer, y añadiendo, según se nos dice, varios nombres que faltan.

*La Revista Literaria de El Español* tuvo una segunda época, a partir de enero de 1847, en la que se dice redactada por Hartzenbusch, Navarro Villoslada, que era director meses an-

tes; Luis Valladares y Cayetano Rosell. A cargo de Hartzenbusch estuvo la «crónica dramática». Y allí hizo reproducir (26 de abril de 1847) el importante ensayo crítico sobre la literatura europea del siglo XIX que apareció antes en *El Siglo Pintoresco*.

Algún nuevo artículo, como «Del teatro alemán hasta Goethe» (17 de mayo de 1847), hace ver que la revista proseguía en su labor de divulgación de la literatura alemana, aunque no falta tampoco alguna poesía francesa con la traducción de la Avellaneda.

Se observa ahora mayor interés en la reproducción y estudio de textos antiguos, empezando por el poema del Cid. Por otra parte, la narración novelesca es más frecuente y más variada.

#### «EL SIGLO PINTORESCO»

*El Siglo Pintoresco*, periódico literario mensual fue fundado y editado por el grabador Vicente Castelló, que dirigió la parte artística. La literaria estuvo a cargo al principio de Francisco Navarro Villoslada; luego, de Angel Fernández de los Ríos. Duró la publicación de abril de 1845 a fines de 1847.

Los artículos sobre temas arqueológicos y de historia del arte, muy frecuentes, se deben a varios colaboradores. Uno de los más asiduos, José Amador de los Ríos. Alguna vez figura Pascual de Gayangos. En la historia militar destaca una circunstanciada narración antigua de la batalla de San Quintín, que ocupa varios números. La biografía, militar, política y literaria, no menos importante, incluye personajes remotos y recientes, españoles y extranjeros.

Sobre tipos y costumbres españoles escriben Navarro Villoslada, Neira de Mosquera, Víctor Balaguer, Fernández de los Ríos, Hartzenbusch. *El Solitario* da algunas de las escenas andaluzas que por entonces recopiló en volumen.

Las colaboraciones poéticas corren a cargo de escritores ya conocidos de años anteriores, de otros que empezaban y de algunos que no han sobrevivido literariamente: Zorrilla, con fragmentos de obras próximas a publicarse, Miguel Agustín Príncipe, Romero Larrañaga, Martínez Villergas, Antonio Arnao, A. Avelino Benítez, Carolina Coronado, que prosigue la tradi-

ción romántica dándole otro tono, y Juan Valera, cuyas poesías marcan un retorno al clasicismo.

Hay de vez en cuando narraciones de viajes por países principalmente mediterráneos, en gran parte debidas al escritor hispanoamericano Heriberto García de Quevedo. Y hasta un artículo científico, verdadera rareza en publicaciones de este tipo.

Tampoco había sido frecuente en otras revistas la inserción de textos españoles antiguos; en cambio *El Siglo Pintoresco* reprodujo a poco de empezar varias poesías del siglo XVI, la historia de *El Abencerraje* en la versión de Villegas, y algunos romances viejos ordenados por Agustín Durán.

Comparando éste con los periódicos literarios de años anteriores, pronto se observa la creciente importancia que ha adquirido la novela. En vez de narraciones cortas que cabían en un solo número, ahora se imprimen otras más extensas en números sucesivos. No menos de seis aparecieron en los dos años y medio aproximadamente que duró la revista: *La princesa de Viana* y *El caballero sin nombre* de Navarro Villoslada; *Misterios del corazón* y *Una mujer misteriosa* de Ramón de Navarrete; *Secretos de familia* de Fernández de los Ríos, y *La perla de Nápoles* de Romero Larrañaga. Es de notar igualmente que la novela histórica pasa a segundo término, representada tan sólo por las de Navarro Villoslada; las demás pertenecen a otro género novelesco que estaba entonces buscando su expresión, sin lograrlo del todo.

Entre los «estudios literarios» hay que mencionar los de Pérez de Anaya (Quevedo), Gabino Tejado (duque de Rivas), Rafael Baralt (Chateaubriand) y Fernández de los Ríos (Eugène Sue). Pero el más original sin duda alguna es el de Hartsenbusch, «Apuntes sobre el carácter de la literatura contemporánea», que el autor había leído en el Ateneo<sup>7</sup>.

Hartsenbusch empieza por hacer una distinción de épocas,

pues a mi modo de ver hay dos gustos, dos sistemas, dos literaturas diferentes en los 47 años que cuenta hasta hoy el siglo en que vivimos: una que venía dominando desde el siglo pasado, y que terminó su carrera hacia el tiempo de la revolución francesa de julio; otra, que empezó a brotar desde el mismo siglo pasado y se entronizó cuando abdicó la antigua, durando trabajosamente hasta hoy.

<sup>7</sup> III (1847), págs. 149-152.



No cree Hartzenbusch que la existencia de esas dos literaturas pueda ponerse en duda.

En el siglo presente han escrito Moratín, Alfieri, Ducis, Jouy y Legouve; y han escrito también Byron, Walter Scott, Victor Hugo, Manzoni, Larra, Espronceda y el conde de Toreno. Compárense las tragedias de Alfieri con los dramas de Dumas: compárense las novelas del alemán Augusto Lafontaine con las de Victor Hugo: compárense los idilios de Arriaza o *La inocencia perdida* que escribió el señor Reinoso con la «Canción del Pirata» o los fragmentos del *Diablo Mundo* que nos dejó Espronceda: compárense la poesía de André Chénier con cualquiera de los poemas de Byron; y se habrá de confesar que la diferencia es palpable, es enorme: espíritu y manifestación, forma y fondo, fin y medios, todo es diferente: son hombres animados de diversos sentimientos y por consiguiente hablan de diferente modo también.

Señalada así la existencia de una literatura clasicista o preromántica y de otra romántica, Hartzenbusch prosigue diciendo que Moratín, Alfieri, Reinoso y muchos otros se habían formado y habían escrito en el siglo pasado; entrados en el presente continuaron escribiendo como antes y deben ser considerados como pertenecientes al siglo XVIII. Así «podremos decir que durante los primeros diez, quince o veinte años del siglo XIX la literatura fue generalmente la del siglo que le precedía», conservando en muchos países sentimientos que bastaban para darle carácter propio: «el respeto a la monarquía y la obediencia más o menos leal a la Iglesia». Tal la literatura de fines del XVIII y principios del siguiente. ¿Y la otra?

Antes de contestar, Hartzenbusch ofrece un nuevo planteamiento, nuevo y único entre críticos españoles por lo menos.

Pero a fines del mismo siglo XVIII vino un grande acontecimiento a combatir aquellos dos principios constitutivos de la sociedad de entonces, y a preparar un nuevo carácter a la literatura, porque variando el estado social, forzosamente había de variar la literatura que es su expresión.

Ese gran acontecimiento no fue otro que la Revolución francesa.

La Revolución francesa engendró o divulgó una porción de ideas que admitidas o combatidas o modificadas ocuparon la actividad intelectual.

tual de todo el mundo; sobrevinieron guerras luego que ocuparon los brazos con armas, con odio y amor patrio los corazones: desasosegados el viejo y el nuevo continente desde aquella época, distribuidas sus provincias de otra manera, habiendo desaparecido estados, habiéndose formado otros nuevos, habiéndose cambiado y alterado el orden político en muchos, la literatura no podía ser la que antes, porque una gran parte del mundo era ya otra.

¿En qué se diferencia, pues, de la anterior esa literatura nueva? Empezando por la forma, no se puede negar, dice Hartzenbusch, que las obras literarias de los quince años últimos, particularmente las de los géneros en que el autor procede con más libertad, como son la poesía y la novela, tienen diferente forma de la que ostentaban las del siglo pasado.

De *Pablo y Virginia* a la *Atala* no hay muchos pasos: de *Atala* a *Bug-Jargal* o *Han de Islandia* hay una distancia infinita: la misma hay de la *Palomita de Filis* a las leyendas de Zorrilla. Pero todo esto ha venido por grados, por tiempos, no de repente; las semillas estaban echadas hacía muchos años. Quintana y Cienfuegos, diferentísimos ya de Luzán y Meléndez y de Reinoso, anunciaban o podían anunciar a Beranger, Uhland, Freiligrath. Al tiempo que se aplaudían en Madrid las comedias de Inarco Celenio, se recibía también con entusiasmo en la escena la traducción del drama de Schiller *Intriga y amor*. Goethe, clásico como el que más, verdaderamente clásico en su *Ifigenia*, escribía el *Goetz de Berlichingen*, drama novelesco de formas atrevidas, drama a la antigua española o a la Shakespeare, drama, en fin, de los que ahora llamamos románticos.

A la forma severa y algo mezquina preconizada por los críticos del siglo XVIII sucedió la libertad y aun la licencia:

el escritor moderno hizo lo que quiso: incurrió muchas veces en extravagancias; pero llegó a veces también hasta donde podía llegarse.

La forma por sí sola no bastaría a dar carácter a una literatura, aunque algo indica ya porque en el espíritu y la manifestación hay relación inmediata. El criterio de Hartzenbusch, como el de otros contemporáneos, es, más que histórico, social; por eso para indagar el carácter de la literatura contemporánea hay que conocer, según nuestro crítico, el de la sociedad que refleja.

En el siglo pasado y en nuestros días se ha verificado y se preparan grandes revoluciones: éstas debían naturalmente nacer de grandes necesidades, de vehementes deseos, de sentimientos en fin tan poderosos, que han impelido a un gran número de hombres a luchar para conseguir su objeto.

Y si ha habido y hay una lucha en la sociedad, ha debido y debe haberla en la literatura. El hombre de nuestros días conoce sus necesidades y quiere mejorar su situación; este hecho es el que caracteriza a la sociedad en que vivimos, y el que anima, bajo diversas formas, a la literatura moderna.

El primer paso dado por la Europa de hoy para la méjora de su situación ha sido el de solicitar la libertad civil que asegura hasta el punto conveniente la libertad del pensamiento.

Y este sentimiento de la libertad ha animado la pluma de Quintana como la de Víctor Hugo, la de Barbier como la de Uhland, entre otros.

El sentimiento de la libertad y el deseo de mejoras positivas han sido expresados de maneras muy diferentes [...] el escritor de ahora tiene el conocimiento de su individualidad, y así usa y a veces abusa de ella; pero eso da más espontaneidad, más originalidad a su lenguaje, rasgo bastante marcado de nuestra literatura.

De todo ello, que aquí doy en resumen y prescindiendo de ejemplos, saca Hartzenbusch las conclusiones siguientes:

Observando que en la sociedad actual el sentimiento religioso no está muy firme; que el respeto a la monarquía tampoco raya muy alto; que nuestras costumbres no son mucho más ejemplares que las de nuestros padres, pero que por conquistar y asegurar la libertad civil se han vertido torrentes de sangre, y donde no se ha vertido, se agitan a cada momento los hombres por cuestiones pequeñas en sí, que se hacen gravísimas en el momento que se rozan con aquel principio: entiendo que la fe, que es inseparable del hombre, debilitada lastimosamente con respecto al principio religioso, ha confluído toda a los principios políticos que cada uno considera como fuente del bienestar social: y por consiguiente la literatura contemporánea se distingue de las que la han precedido por esa fe política acompañada de sus luchas y de sus triunfos, sus ventajas y sus inconvenientes, su pequeñez y su grandeza, su magnanimidad y su intolerancia. De esa

lucha nace hallarse en la literatura contemporánea tan pronto el misticismo más exagerado como la incredulidad más completa; moral rigidísima a veces; a veces repugnante cinismo. De esa lucha ha nacido también la variedad de formas que se nota en la literatura, porque se ha creído que siempre que el hombre consigue su fin al dirigirse al hombre, el modo y la materia instrumental significan poco. Esta fe política, alma de la sociedad moderna, aparece en mil y mil escritos, pero aún no está consignada en una obra grande que le sirva de monumento imperecedero; quizá consista en que el cristianismo, el liberalismo y el socialismo aún no se han fundido.

Nada más anti-Donoso que este final, y quizá nada más profético tampoco.

Destaquemos en estos apuntes de Hartzzenbusch —tan opuestos a lo dicho por Lista poco antes sobre la literatura europea contemporánea<sup>8</sup>. Primero, dándole a la Revolución francesa, origen de una nueva sociedad y de nuevas ideas, el debido influjo en la literatura, que ya no podía ser la de antes, habiendo cambiado la sociedad. Y en segundo lugar, haber señalado claramente, como nadie en su tiempo, que la fe política de hoy no es sino una derivación de la fe religiosa de ayer, y que a las luchas que ha producido se deben el contradictorio espíritu y la variedad de formas que caracterizan a la literatura romántica de la época.

La «Revista del mes» a cargo de Fernández de los Ríos es, desde luego, la sección más amena por su variedad, que comprende informaciones teatrales, literarias y noticias diversas de España y del extranjero. Así sabemos que en enero de 1847 en España «varios suicidios, gran cantidad de desafíos y un rapto, han hecho interesante y variada la crónica escandalosa del mes»; mientras que en política

empiezáse a susurrar que hay descontento público y hasta desesperación, y es cosa de creerlo porque han dado en decirlo los mismos que hace poco aseguraban que todo el mundo estaba contento.

Entre las funciones teatrales del mes se menciona *El rey loco*, de Zorrilla, drama que el redactor del periódico considera, no obstante sus méritos, como «una buena leyenda para

<sup>8</sup> Ver pág. 34.

disfrutar de ella a solas al lado de la chimenea en una noche de invierno; pero o mucho nos engañamos o no serán grandes las entradas que dé a los teatros».

Alguna vez, aunque con poca frecuencia, a la información general se añade un comentario. El besamanos en Palacio con motivo del día de Santa Cristina, fue muy lucido, pues la nobleza, según el periódico, hace algún tiempo que se complace en ostentar el mayor lujo o boato.

No sabemos por qué, pero al contemplar tanto espléndido tren, tanto brillante bordado, tanta alhaja de valor, se nos venían a la memoria mezquinas abarcas, sucios y rasgados trajes, flacos y atezados semblantes y miserables chozas.

Limitándonos a las noticias literarias, *El Siglo Pintoresco* nos informa que había en Madrid en estos años siete teatros, entre grandes y chicos (Príncipe, Variedades, Instituto, Museo, Circo, Cruz, Buena-Vista); que en el del Príncipe se habían mejorado los asientos, el telón de boca, «el indecente portal»; pero que el del Museo «sigue haciendo sufrir a los espectadores los tormentos consiguientes al apuro en que suelen verse los actores que jamás saben su papel».

Pocas noticias podrían dar idea de la fama alcanzada por Eugène Sue mejor que ésta, correspondiente al mes de julio de 1846:

El acontecimiento literario de más ruido que ha habido recientemente es la publicación de la novela de Sué, *Martín el expósito o Memorias de un ayuda de cámara*, que ha empezado el *Constitucional* de París, y que han reproducido en sus folletines casi todos los periódicos de Madrid, a pesar de las amenazas de procesos con que un diario de la Corte ha querido intimidarlos, pretendiendo tener derecho exclusivo para la impresión en castellano de la célebre obra.

Otra bien curiosa es la referente al estreno del drama *Juana de Arco*, que escribió, imitando el de Schiller, Manuel Tamayo y Baus, «joven que apenas raya en los dieciocho años». Al final el público llamó al autor y éste se presentó en escena acompañado de sus padres, el señor Tamayo y la señora Baus, actores que habían participado en la representación de la obra.

## «SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL» (De 1846 a 1854)

Al abandonar Mesonero Romanos el *Semanario Pintoresco Español* en 1842, el periódico, en manos de otros propietarios y directores, decayó considerablemente, hasta que a mediados de 1846, adquirido por Baltasar González, rico comerciante de Madrid, lo puso bajo la dirección de Angel Fernández de los Ríos, el cual pasó a ser también su propietario al año siguiente. Por entonces se refundieron con el *Semanario* otros dos periódicos literarios, *El Siglo Pintoresco* y *El Renacimiento*.

Al frente del *Semanario*, cuya vida cesó en 1857, estuvo Fernández de los Ríos hasta fines de 1855, y esos años, que corresponden aproximadamente a la década moderada, son los que ahora tendremos en cuenta, prescindiendo de aspectos que ya fueron señalados en la etapa de Mesonero.

Fernández de los Ríos logró dar nueva vida al periódico, que mejoró su presentación gráfica, y sin perder su carácter popular tuvo un contenido literario más amplio y variado, gracias a la colaboración de numerosos escritores, cuya relación casi equivaldría a dar la nómina de los literatos más significados de la época.

Todavía escribieron para el *Semanario* en esta etapa final algunos escritores como Juan Nicasio Gallego, Bartolomé José Gallardo y José Somoza, que habían de desaparecer por entonces; otros más jóvenes, como Espronceda y Enrique Gil, ya habían fallecido. Siguieron colaborando, entre otros, Mesonero, Hartzenbusch, Agustín Durán, Zorrilla y con más asiduidad que anteriormente Villergas y Carolina Coronado; empezaron Juan Valera, Antonio Arnao y *Fernán Caballero*, que aunque de más edad sólo se dio a conocer en 1849; junto a Estébanez apareció su sobrino Cánovas del Castillo, y al lado de Bretón de los Herreros, *El Estudiante* y *Fray Gerundio*.

Sobre la España pintoresca y monumental, antigüedades y arte, que en periódico ilustrado como el *Semanario* era sección de gran importancia, hay muchos artículos, a veces con grabados de artistas de calidad, como Urrabieta; entre los autores, Antonio Neira de Mosquera, Pedro de Madrazo, Remigio Salomón, Aureliano Fernández Guerra, Luis María Ramírez y de las Casas-Deza, Nicolás Magán, Benito Vicetto, etc.

A algunos de estos nombres hay que añadir los de Nicolás Castor de Caunedo, Luis Vidart, Julio Alvarez, Joaquín Maldonado y el propio Fernández de los Ríos, como autores de biografías políticas y literarias, tanto españolas como extranjeras.

La sección de Viajes tuvo entre sus colaboradores a Martínez Villergas, Pedro de Prado, José Giménez Serrano. A este último se debe un viaje literario que ya había emprendido años antes un oscuro escritor inglés, pero que era una novedad en España; el que publicó en 1848, en varios artículos, bajo el título de «Un paseo a la patria de Don Quijote», precedente lejano de *La ruta de Don Quijote*, como indicó en su día el propio Azorín.

En los «estudios geográficos» aparece fugazmente un nombre prestigioso, el de Fermín Caballero, famoso como geógrafo desde las «fraternas» con que ridiculizó el *Diccionario geográfico* de Miñano, luego como político y periodista.

Amador de los Ríos, Florencio Janer, Severo Catalina, José Godoy Alcántara, Cayetano Rosell, nombres bien conocidos en la historiografía española, figuran entre los autores de artículos históricos, juntamente con otros de menor nombradía, como Nicolás Castor de Caunedo y Luis Miquel y Roca.

De la literatura antigua española se ocuparon Agustín Durán, Adolfo de Castro y, más frecuentemente, Mesonero Romanos, autor de una serie de estudios sobre varios dramaturgos del siglo xvii.

Los abundantes artículos de costumbres corrieron a cargo de numerosos colaboradores: José María de Andueza, Villergas, Antonio Flores, Neira de Mosquera, Ventura García Escobar, Giménez Serrano, Remigio Salomón, Francisco Cea, etc. No deja de haber algunos de *El Solitario* y *El Curioso Parlante*, pero en esta etapa del *Semanario* más con cuadros en verso que en prosa.

Quizá lo que más destaca en estos años del periódico, comparándolos con los anteriores, es el creciente número de narraciones en prosa, cuentos y novelas de variada extensión. De carácter histórico son las de Juan de Ariza, Isidoro Gil, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado. Pero abundan más las que separándose de tal género se orientan hacia otros tipos de narración novelesca, que intentaban reflejar la sociedad del presente, o las costumbres, como entonces se decía.

Así, por ejemplo, los *Fenómenos psicológicos* de Ramón de Navarrete, o los *Estudios históricos de costumbres españolas* de Patricio de la Escosura, que ya fueron mencionados en otro capítulo. A éstos habría que añadir los nombres de otros escritores que llenaron las páginas de la revista con narraciones en general breves, excepto *La casa de Pero Hernández*, de Miguel Agustín Príncipe; Luis de Eguilaz, Pablo Gámbara (pseudónimo de *Carlos Rubio*), Francisco Flores Arenas, Antonio de Trueba, Diego Luque, Salas y Quiroga, Romero Larrañaga, José Campos y, muy principalmente, *Fernán Caballero*, con no pocas «relaciones», como ella dice, y cuentos populares.

En la poesía, los supervivientes de época muy anterior, que fueron desapareciendo en estos años —Eugenio de Tapia, Juan Nicasio Gallego, Bartolomé José Gallardo, José Somoza—, contribuyeron escasamente con alguna que otra composición, excepto Somoza, autor también de artículos de costumbres.

La generación romántica estuvo representada poéticamente por Hartzenbusch, García Gutiérrez, Romero Larrañaga, Pedro de Madrazo, Zorrilla, la Avellaneda. Como poetas festivos se cuentan Bretón, Villergas y, entre los nuevos, *Fray Gerundio*.

Siguen, por último, los jóvenes que apenas habían lanzado su primer libro de versos, como Juan Valera y Carolina Coronado, o que no tardaron en publicarlo: Antonio Arnao, Vicente Barrantes, Ventura Ruiz Aguilera, Víctor Balaguer, José Selgas. Ellos son, con Carolina Coronado y algún otro, como José María Larrea, los que inician una poesía íntima que anuncia la lírica dominante en la época de Bécquer. No deja de sorprender encontrarse en estas páginas del *Semanario Pintoresco* con los nombres de Fernando Garrido y de Cánovas del Castillo, éste con reiteradas composiciones amorosas, que no hacen lamentar el que su autor se viera después absorbido por la vida política.

Agustín Durán, Luis de Eguilaz y otros persisten en escribir poesías de tema medieval empleando la fábula antigua de su invención.

Las traducciones no son muchas. Del alemán, alguna composición de Goethe; varias fábulas traducidas por Hartzenbusch; un cuento de Kotzebue. Del inglés no falta un poema de Ossian todavía, nuevas traducciones de Byron y dos cuentos del escri-



tor norteamericano Nathaniel Hawthorne en 1855. Excepcionalmente, Emilio Bravo traduce un fragmento del canto segundo de *Los lusíadas*, de Camoens, única versión del portugués. Un artículo sin nombre de autor, no sabemos si tomado de alguna revista francesa, trata quizá por primera vez en España del «Estado actual de la literatura rusa».

Mientras se publican más trabajos que antes sobre escritores antiguos, principalmente dramáticos, la crítica literaria de obras contemporáneas tiene escasa importancia. Las polémicas en torno al romanticismo habían cesado, y por otra parte la crónica teatral se reducía ahora a una breve noticia sin entrar en el examen de la obra estrenada.

El *Semanario* fue no menos parco que otros periódicos en la reproducción de textos de antiguos escritores españoles, prescindiendo de los incluidos en estudios dedicados a su obra. Se reimprimen, con todo, un cuento de Tirso de Molina, *Los tres maridos burlados*, con una introducción de Hartzzenbusch, varias cartas y una poesía de Góngora, dos octavas de Ercilla y dos poesías de Baltasar de Alcázar.

Algo más frecuente es la reimpresión de poesías o artículos de escritores desaparecidos en fecha reciente; de Espronceda, por ejemplo. A veces se trata de piezas inéditas, como varias poesías de Juan Pablo Forner y otros escritores del XVIII, o algunos artículos de Larra. También se insertan fragmentos de obras dramáticas inéditas de autores vivos, García Gutiérrez, Bretón de los Herreros y Eulogio Florentino Sanz.

Muchos de los escritores mencionados colaboraron con trabajos muy diversos, que unas veces iban a engrosar la biografía y el cuadro de costumbres, o la historia del arte y la poesía. Giménez Serrano, además de sus viajes, tiene un cuento morisco, la descripción de la cartuja de Granada, y una buena estampa de «La andaluza y la manola». Uno de los más polifacéticos fue Adolfo de Castro, que figura como poeta, autor de una novela ejemplar, crítico literario y escritor costumbrista.

#### «LA CENSURA»

*La Censura* fue publicación muy representativa de la reacción católica en la década moderada. A semejanza de la des-

aparecida censura eclesiástico-gubernativa, la revista quería oponer una valla a todas las obras que de un modo u otro atentaban contra los principios religiosos y políticos de la Iglesia y del Estado. Y aún más. Los viejos Índices españoles de libros prohibidos y expurgados habían desaparecido, pero seguía existiendo el Índice romano. Los redactores de *La Censura* realizaron un notable esfuerzo compilando por su cuenta —sin validez oficial, claro está, pero sirviendo de guía a sus católicos lectores— un nuevo *Índice español* que apareció, en efecto, en 1842, el cual reproducía el último de Rubín de Ceballos (1790, más el apéndice de 1805) y lo completaba con las obras y autores prohibidos desde entonces por el de Roma.

Ya hemos visto el juicio que el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla le mereció a *La Censura*. Muchas otras obras dramáticas recientes, o anteriores, que se volvían a representar o reimprimir, fueron condenadas. *El tesorero del rey* (1850), de Antonio García Gutiérrez y Eduardo Asquerino, escandalizó a la revista por ser judío el personaje más noble y generoso del drama, mientras había otros que siendo cristianos no eran nada virtuosos. El redactor habla a este propósito de la marca de perdición que llevan los judíos sobre su frente, y no deja de señalar que los autores de la obra pertenecían a la fracción exaltada del partido progresista. Confirmando a medio siglo de distancia la oposición que encontró *La mogigata*, de Moratín, en su tiempo, *La Censura* protesta contra la reposición de la comedia porque tiende a hacer ridícula y despreciable la vida del claustro. Otras veces el comentario se limita a calificar la obra de inmoral, como en el caso de *La hija de las flores, o Todos están locos* (1852), drama de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Entre tantas composiciones dramáticas de Gil y Zárate, Martínez de la Rosa, Hartzenbusch, Cañete, Rodríguez Rubí, Martínez Villergas y otros, además de los citados anteriormente, sólo *Verdades amargas*, comedia de Luis de Eguilaz, encuentra aceptación por sus buenas doctrinas; el criterio de la revista es éste: «Preferimos un monstruo literario, con tal que no se quebranten las máximas de la religión y de la moral»<sup>9</sup>.

Si pasamos a otros géneros, como la poesía y la novela, la cantidad de obras rechazadas es aún mayor. La lista de autores

<sup>9</sup> Tomo III, pág. 778.

incluye entre los poetas más conocidos a Espronceda, como no podía menos; Arolas, Salvador Bermúdez de Castro, Romero Larrañaga, Campoamor, cuyo poema *Colón* contiene «ideas falsas y peligrosas»; Pastor Díaz, Miguel Agustín Príncipe, Juan Bautista Alonso, Salas y Quiroga, Villergas, Rodríguez Rubí, por sus poesías en el lenguaje «del vulgo de Andalucía»; aunque es la poesía amorosa la que saca de quicio a estos críticos: «amores, siempre amores». De este general naufragio sólo se salvan las poesías religiosas recogidas en el volumen *La reina de los cielos*, de Juan Manuel de Berriozabal, marqués de Casajara.

Entre los novelistas están, prescindiendo de nombres poco conocidos, Vicente Salvá Villergas, Eugenio de Ochoa, Romero Larrañaga, Patricio de la Escosura, Ayguals de Izco, Fernando Corradi, Manuel Fernández y González, Rodríguez Rubí, Antonio Flores, Carolina Coronado.

Ni qué decir tiene que a las obras no imaginativas, históricas, políticas, filosóficas, se presta la máxima atención, y que pocas se libran de severa reprimenda. Mencionaré las que tuvieron más resonancia: *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, del conde de Toreno; *Introducción a la historia moderna*, de Gil y Zárate; *Propaganda democrática*, de Fernando Garrido. El comentario a la *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII* de Alcalá Galiano, empieza así: «Los que hubiesen creído livianamente la conversión del antiguo tribuno, de que tanto se habló después de 1843, habrán salido o podrán salir de su error con leer estas lecciones.» Lo que se reprocha a Alcalá Galiano es que, «buen hijo de la parcialidad moderada», apruebe como legal y buena la Revolución francesa, que sea partidario del libre examen y de la filosofía moderna, y de «restaurar la potestad real en el pleno ejercicio de todos sus derechos». *Historia de la pintura en España*, de Francisco Pi y Margall (obra prohibida en su diócesis por el arzobispo de Santiago; *La Censura* pide al Gobierno que la prohíba inmediatamente); *Historia de la civilización española*, de Eugenio de Tapia. Una de las contadas obras elogiadas es naturalmente el *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* de Donoso Cortés, aunque no faltan salvedades en puntos teológicos.

La lista de obras extranjeras traducidas al español es más extensa que la de las nacionales. Una parte no escasa pertenece

a autores católicos franceses, y éstos son los que cuentan con la aprobación de *La Censura*. Entre otros figuran: Roselly de Lorgues, conde de Maistre, Nicolás Silvestre Bergier J. B. Glai-re, catedrático de la Facultad de Teología de París; Mr. Rece-veur, presbítero y profesor de la Sorbona; H. L. C. Maret, doctor en Teología y canónigo; Mr. Boyer, director del semi-nario de San Sulpicio en París; J. P. Gaume, vicario de la dió-cesis de Nevers; padre Santiago Bridaine, misionero.

Los autores franceses condenados son mucho más numero-sos y más conocidos: barón de Holbach, Jorge Sand, con nu-merosas obras; Balzac, Delavigne, Lamennais, Soulié, Eugenio Sue, «el comunista Sue»; Victor Hugo, Guizot, Paul de Kock, Chateaubriand, Thers, Voltaire, Cabanis, vizconde de Arlin-court, duque de Abrantes, Sismondi, Dumas, Pigault-Lebrun, Rousseau, Diderot, Lamartine. A los que se deben añadir otros extranjeros: Byron, Bentham, H. Ahrens, por su curso de *De-recho natural*, traducido en 1841; Locke, E. T. A. Hoffmann, Goethe, Ariosto, E. Beecher Stowe, por *La choza de Tom*; G. Weber por su *Historia universal*, traducida por Sanz del Río, a quien se ataca más que al autor.

La existencia de una revista como *La Censura* no puede considerarse excepcional. Hacia mediados de siglo la reacción antirromántica personificada por Ventura de la Vega tuvo su complemento con la reacción católica que representaron, sin ser los únicos, Donoso Cortés y Fernán Caballero.

En el prólogo a su poema *María* (1850), dedicado a don Manuel Joaquín de Tarancón, obispo de Córdoba, decía Zorri-lla: «Yo he escrito este libro bajo la inspiración espontánea de una devoción sincera, concebida desde la niñez a la Madre de Dios, y a la luz de la fe pura y sencilla del Evangelio. He aquí una confesión que el siglo sabio afectará oírme con desdeñosa sonrisa, y que yo me complazco en hacerle sin desconcertarme ni correrme. Por el contrario, cáusame compasión contemplar a mi siglo en medio de la fortaleza de su ciencia y civilización, sin atreverse a confesar en voz alta sus creencias religiosas, porque teme a su vez servir de mofa a la *despreocupación*, ídolo contrahecho y repugnante que él mismo se ha creado, en cuya esclavitud se ha constituido él solo, y al que se ha visto obli-gado a adorar para encubrir la vergonzosa verdad de que ha

dado la vida a un monstruo que ha esclavizado a su padre desde el punto en que nació»<sup>10</sup>.

Dos años después el mismo Zorrilla, siempre a tono con las circunstancias, hacía el elogio de la Inquisición en su poema *Granada*, sin aludir para nada a hogueras ni persecuciones:

Acotó la licencia y el cinismo  
de las viejas costumbres relajadas  
la Inquisición severa.

Por las mismas fechas, como ya sabemos, el duque de Rivas publicaba unas leyendas en que el milagro religioso sustituía a la hazaña militar de los *Romances históricos*<sup>11</sup>.

Y ya vimos que en 1849, en una nueva versión de *Los amantes de Teruel*, Hartzenbusch suprimía unos pasajes que podían rozar la susceptibilidad religiosa de los espectadores.

Hasta se volvió en 1852 a establecer la censura previa de novelas, mientras algunos obispos se dedicaban a denunciar y condenar las que consideraban peligrosas<sup>12</sup>.

## BALMES

El pensamiento religioso y político de esta etapa es católico y tiene sus más caracterizados representantes en Balmes y Donoso, dos figuras muy opuestas y en cierto modo complementarias. Jaime Balmes (Vich, 1810-Barcelona, 1848), sacerdote formado en la Universidad de Cervera, doctor en Sagrada Teología y profesor de matemáticas, mientras publicaba las obras religiosas y filosóficas que más renombre le dieron —*El protestantismo comparado con el catolicismo*, *El criterio*, *Filosofía fundamental*— colaboró activamente en diversos periódicos, y en 1844 fundó uno de carácter político, *El Pensamiento de la Nación*.

<sup>10</sup> N. Alonso Cortés: *Zorrilla*, II, pág. 128.

<sup>11</sup> Ver pág. 165.

<sup>12</sup> Leonardo Romero Tobar: *La novela popular española del siglo XIX*. Fundación Juan March-Editorial Ariel, Madrid, Barcelona, 1976, páginas 74-89.

De *El protestantismo comparado con el catolicismo* es el siguiente fragmento:

Cabalmente lo mismo que a primera vista pudiera parecer más contrario, más repugnante a nuestro corazón, es decir, esa sombra de tristeza derramada sobre el retiro y la soledad de la vida religiosa, es lo que más nos encanta y atrae. La vida religiosa es solitaria y triste; será, pues, bella, y su belleza será sublime, y esa sublimidad será muy a propósito para conmover profundamente nuestro corazón, para grabar en él impresiones indelebles. Nuestra alma tiene en verdad el carácter de desterrada: sólo la afectan vivamente objetos tristes; y hasta los que andan acompañados de la bulliciosa alegría necesitan de hábiles contrastes que les comuniquen un baño de tristeza. Si la hermosura no ha de carecer de su más hechicero realce, menester será que fluya de sus ojos una lágrima de angustia, que oscile en su frente un pensamiento de amargura, que palidezcan sus mejillas con un recuerdo de dolor<sup>13</sup>.

Poco antes había dicho en la misma obra:

La soledad, la tristeza misma, tienen para nosotros un indecible hechizo.

Como puede verse, Balmes está presentando una imagen de la vida religiosa afín a la del cristianismo romantizado de un Chateaubriand. A quien Balmes no ataca, como *La Censura*, sino que defiende con estas palabras redactadas en 1848:

¿Y a qué viene decir en contra de Chateaubriand que el símbolo de la religión cristiana es el dolor? ¿Ignórase acaso que la *musa es el dolor, vate el que llora*? ¿Ignórase acaso que la verdadera poesía puede apenas avenirse con la alegría y la dicha, porque la alegría es frívola y es poco menos que imposible el despojar a la dicha de cierto aire vano y distraído que le comunica su cortejo de juegos y sonrisas? Pero la tristeza cristiana, ese sentimiento austero y elevado que se pinta en la frente del cristiano como un recuerdo de dolor en la sien de un ilustre proscrito, ese pensamiento sublime que templó los gozos de la vida con la imagen del sepulcro, que ilumina las sombras de la tumba con la luz de la esperanza, esa tristeza, ese dolor, es grande, es poético en grado eminente; la religión no necesita al poeta, pero en oyendo los acentos sublimes de la lira de Chateaubriand o

<sup>13</sup> *Obras completas*. Biblioteca de Autores Cristianos, vol. VIII, páginas 394-395.



del arpa de Lamartine, les dirige una mirada bondadosa y les dice: Vosotros me habéis comprendido <sup>14</sup>.

En la marginal producción poética de Balmes hay también versos sobre el reo de muerte y el verdugo en una poesía titulada «El ajusticiado»; pero a diferencia de Espronceda, lo que surge en el trance terrible es la esperanza para el reo de otra vida mejor, del consuelo que le ofrece el santo ministro que le acompaña hasta el último momento.

De frenesí cegados,  
del mundo no borremos el consuelo.

La de Balmes es, como cabía esperar, la versión cristiana de la condena a muerte, misericordiosa, proyectada sobre el futuro ultraterreno, sin reproche sarcástico a la sociedad que castiga cruelmente a sus individuos.

Así también en otras composiciones cuyo tema no es raro en la época, Balmes lo desarrolla de manera contraria a los románticos de la rebeldía. En «La irrupción de los bárbaros» no es el joven guerrero primitivo y vigoroso el que triunfa sobre una Roma decadente y corrompida, sino el anciano Papa que solo y sin aparato bélico alguno hace retroceder con palabras misteriosas al fiero invasor.

## DONOSO

A Juan Donoso Cortés (Valle de la Serena, Badajoz, 1809-París, 1853) ya se le mencionó anteriormente con motivo del discurso pronunciado en el Colegio de Cáceres al abrirse el curso de 1829-1830 <sup>15</sup>. Pero Donoso no prolongó más allá de aquel año sus actividades docentes. Abogado de profesión, pronto entró en la vida periodística para ocupar cargos administrativos, políticos y diplomáticos. Murió siendo embajador en la corte de Napoleón III. Liberal moderado en los primeros años, se convirtió en el más extremado paladín de la reacción católica tradicionalista, tanto en discursos parlamentarios que le

<sup>14</sup> *Ibid.*, VIII, pág. 479.

<sup>15</sup> Pág. 209.

dieron gran fama como, ya después de las revoluciones europeas de 1848, en el *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*, su obra más importante.

Es difícil encontrar en el pensamiento católico español dos figuras tan relevantes como Balmes y Donoso que ofrezcan un contraste más radical. No tan sólo por sus divergentes opiniones, sino por su opuesta manera de expresarlas. Donoso no puede hablar de quienes piensan de otro modo que él más que sañuda y combativamente, buscando su humillación y olvidando en medio de su grandilocuencia hasta el más elemental sentido de su propia religión.

Yo no sé si hay algo debajo del sol más vil y despreciable que el género humano fuera de las vías católicas.

Un espíritu cristiano, sereno y comprensivo como el de Balmes hubiera sido incapaz de decir tal cosa.

Las ideas de Donoso no son muy originales; proceden en gran parte de los tradicionalistas franceses. Su lenguaje literario también debe mucho al francés, como vio en seguida Gallardo, y por eso le llamó Guizotín, pequeño Guizot. Pero frente a los casticistas Donoso supo justificar muy bien su estilo. Al tener que hablar de cosas nuevas —decía—, sólo existían dos maneras de emplear las expresiones adecuadas, o bien aprovechar una lengua ya formada en el pensamiento moderno como la francesa, o bien inventarla, crearla en español. Siendo esto último más difícil y careciendo de tiempo para ello, se decidió por la adaptación española del giro francés. Así resolvió Donoso el problema de la incapacidad del español para expresar ideas nuevas, a consecuencia del aislamiento y paralización que se produjo en España en el siglo xvii, cuando en Europa surgían la ciencia y la filosofía modernas.

Al parecer, sólo la condesa de Pardo Bazán aludió al romanticismo de Donoso Cortés, que su biógrafo E. Schram iba a negar más tarde terminantemente<sup>16</sup>. Schram no veía en la obra del último Donoso, la que mejor lo singulariza, sino justamente el final del romanticismo político. La negación de la

<sup>16</sup> Donoso Cortés. *Su vida y su pensamiento*. Madrid, Espasa-Calpe, 1936, pág. 275.



bondad originaria del hombre, de toda la herencia roussoniana, del individualismo y de la libertad fuera del estricto dogma católico, mal podrían considerarse, en efecto, como características del pensamiento romántico. Hay algo, sin embargo, que le acerca al romanticismo: su antirracionalismo, ese antirracionalismo que tanto ha desconcertado a sus propios correligionarios y que le hizo escribir cosas como ésta: «Entre la verdad y la razón humana, después de la prevaricación del hombre, ha puesto Dios una repugnancia inmortal y una repulsión invencible.»

Pero no se trata de sus ideas; es su manera de reaccionar ante toda realidad que le resultaba desagradable, es el apasionamiento y violencia que le estremecen ante la revolución como en presencia de la muerte; eso es lo que con sus altibajos de exaltación y depresión adquiere a veces rasgos románticos. El lenguaje dejaba de expresar ideas para reflejar en primer término sentimientos.

## Usoz

Aun cuando el período histórico que consideramos estuviera dominado por una fuerte reacción católica, también presenta, y ello es significativo, los primeros síntomas de tendencias religiosas heterodoxas; síntomas débiles y de muy limitado alcance, como no podían menos de ser después de tres siglos de opresiva unidad religiosa. La Inquisición fue abolida oficialmente en 1835, pero la libertad de cultos no se proclamó hasta la Constitución de 1869.

Representante único de dicha heterodoxia fue Luis Usoz y Río (Chuquisaca, virreinato del Perú, hoy en Bolivia, 1805-Madrid, 1865), quien después de cursar Leyes en Alcalá, donde inició su conocimiento del griego y del hebreo, estudió de 1828 a 1833 en el Colegio de San Clemente de los Españoles en Bolonia<sup>17</sup>.

Como ya vimos, figuró entre los principales colaboradores de *El Artista*; luego lo fue de *El Español* y *El Observador Pintoresco*. En el Ateneo desempeñó algún tiempo la cátedra de

<sup>17</sup> Domingo Ricart: «Notas para una biografía de Luis Usoz y Río», *El cardenal Albornozy y el Colegio de España*, s. l., 1973.

hebreo. Por entonces se relacionó con los más conspicuos representantes del «purismo», Durán, Gallardo y sobre todo Estébanez Calderón, quien dedicó a Usoz su novela *Cristianos y moriscos*. Pero en uno de sus viajes a Londres trabó amistad con el cuáquero Benjamin Barron Wiffen, hermano de Jeremiah, el traductor al inglés de Garcilaso, y no mucho después iniciaron la colección de *Reformistas antiguos españoles*, que apareció en veinte volúmenes entre 1847 y 1865.

La colección comprende obras de escritores heterodoxos del siglo xvi tan importantes como los hermanos Valdés, que prohibidos en España por la Inquisición desde que aparecieron en diferentes lugares de Europa, sólo ahora, al cabo de más de dos siglos, fueron rescatados para su patria<sup>18</sup>. Luis Usoz no se limitó a costear las ediciones y publicar aquellas obras con el máximo cuidado y verdadera esplendidez tipográfica, sino que más de una vez tradujo algunas que se conservaban sólo en latín o italiano, añadiendo extensos prólogos y apéndices documentales.

Esta reaparición de los heterodoxos antiguos, gracias a sus correligionarios modernos, presentaba no pocas novedades que interesaron a los eruditos, pero nada más. Hizo falta que un joven católico muy docto y muy ortodoxo, Marcelino Menéndez Pelayo, publicara, utilizando ya lo editado por Usoz y Wiffren, su *Historia de los heterodoxos españoles* en 1880, para que una parte al menos de sus obras empezara a incorporarse a la historia literaria española. Lo cual no quiere decir, en modo alguno, incorporación a la vida religiosa del país. La reaparición del pensamiento religioso de los heterodoxos antiguos en la España del siglo xix fue ya demasiado tardía para determinar ninguna renovación espiritual de cierto alcance. Los escasos grupos protestantes que han podido formarse en España desde hace poco más de un siglo tropezaron con no pocas dificultades (todavía en 1863 el doctor Matamoros era condenado a ocho años de prisión por hacer propaganda no católica) y arraigaron más bien en sectores rurales que en la burguesía urbana. Los numerosos intelectuales españoles que desde el

<sup>18</sup> Mayáns imprimió ya en 1736 el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, pero con supresiones y sin el nombre del autor.

siglo XVIII se separaron tácitamente de la confesión católica, vivieron en la incredulidad al margen de preocupaciones religiosas, o en una posición aislada que no coincidía tampoco con las formas tradicionales del catolicismo ni del protestantismo; tales, por ejemplo, Meléndez Valdés y Unamuno.



## POESÍA

### CAMPOAMOR

RAMÓN DE CAMPOAMOR y Campoosorio (Navia, Asturias, 1817-Madrid, 1901) no llegó a entrar en la Compañía de Jesús ni acabó en su juventud los estudios de Medicina y Ciencias que había emprendido. El Liceo artístico y literario de Madrid le publicó en 1837 su primer libro de versos, *Ternezas y flores*, al que siguió pocos años después otro titulado *Ayes del alma*.

Como otros escritores de su tiempo, Campoamor participó en la vida política, pero sin desempeñar más que cargos secundarios. Fue repetidas veces diputado a Cortes hasta 1896, y anteriormente gobernador civil de algunas provincias; siéndolo de Alicante casó con una irlandesa muy católica y acaudalada.

Si sus primeras composiciones no llamaron la atención, las *Doloras* (1845) le dieron gran renombre, acrecentado más tarde con los *Pequeños poemas* (1872) y las *Humoradas* (1886). Sin contar con los poemas *Colón*, *El drama universal* y *El licenciado Torralba*, que aunque más ambiciosos despertaron menor interés.

Como puede verse, la producción poética de Campoamor se extiende mucho más allá de los años románticos en que se inició; pero a diferencia de Zorrilla, que después de su expatriación y retorno a España apenas hizo otra cosa que sobrevivirse penosamente, las nuevas obras que Campoamor fue publicando a lo largo del siglo XIX le dieron cada vez más prestigio y completaron sucesivamente la imagen que de él se tenía como poeta. Fenómeno curioso, pues Campoamor, que nació ya viejo, parecía rejuvenecerse a medida que pasaban los años. Sus *Doloras*, sus grandes y pequeños poemas, sus *Humoradas* lo

situían en etapas literarias diferentes y lo hacen al mismo tiempo representativo de cada una de ellas, para terminar no como una sombra del pasado sino como uno de los exponentes más típicos de la Restauración. Entonces es cuando Campoamor pareció estar en su centro; si fue diputado, como él mismo dijo, por Romero Robledo, el célebre manipulador electoral, también podríamos decir que fue poeta para Romero Robledo. Pocos escritores reflejaron mejor que él los gustos e inclinaciones de la burguesía conservadora de aquella época.

Ya vimos en las páginas del *No me olvides* de Salas y Quiroga que Campoamor, rechazando el romanticismo contemporáneo, declaraba que el único romanticismo verdadero era el de los escritores españoles antiguos. Pero no volvió a ellos en sus primeras composiciones, sino a la poesía descriptiva del siglo XVIII, sólo que ahora, casi ausentes los pastores y zagalas, falta el ambiente pastoril. Curioso rebrote de la poesía de la naturaleza, con versificación algo más libre que la neoclásica, sin acento personal ni sentimentalidad, que se va acercando a la descripción realista que dominará más tarde.

Pero ya en *Ayes del alma*, su segundo libro, hay poesía de otro tipo, el poema filosófico, llamémoslo así, que Campoamor cultivó toda su vida. En la advertencia que precede a la leyenda «El alma en pena» declara Campoamor que al bosquejarla tuvo por objeto agitar una cuestión «que se puede convertir en filosófico-religiosa». Aun no presentando más que una pequeña fase del cuadro que se había propuesto desarrollar, la cuestión se reducía primordialmente a lo siguiente:

La voluntad reguladora de nuestros actos físicos y morales ¿obra por sí misma con absoluta independencia, o lo hace a impulsos de una providencia superior?

En una palabra, la cuestión, nada reciente, del libre albedrío y la predestinación. Y como a Campoamor le parece absurdo pensar en la intervención directa del cielo en nuestros actos, y demasiado desconsolador tener por nuestros únicos móviles las eventualidades del acaso, se le ocurre inventar un espíritu que se filtra en el corazón de los actores, tomando alternativamente la forma de un sueño, de una memoria, de un placer, de un dolor, y ése es el resorte invisible que determina a las acciones del drama que presenta.

Irene muere amando a don Luis de Castro, y se convierte en un alma en pena destinada a velar y seguir los pasos del que fue su amante. El cual, enamorado de Elvira, con ella se casa para descubrir pronto que tiene un amante en don Pedro de Lara y que éste es el padre de la que pasa por su hija. A la que intenta matar, pero a quien mata efectivamente es a Elvira. Desafía luego a don Pedro, que cae también víctima de su venganza; pero allí está el alma en pena de Irene, y perdonada al fin por el Eterno, ella redime las culpas de su amado don Luis.

Y poco después se vieron  
sobre los aires azules  
de Irene y don Luis las sombras  
rodeados de eternas luces,  
y mostrándoles alegre  
la patria de los querubes,  
gloriosamente en sus manos  
a entrambos el ángel sube.

Final digno del *Don Juan Tenorio*, aunque no tanto de los supuestos filosófico-religiosos dados por el autor. Bien es verdad que Campoamor en sus especulaciones filosóficas se despachó siempre a su gusto sin hacer gran caso de incoherencias. Con todas las dificultades que el problema del libre albedrío presentó durante siglos, él se las arregló, como vemos, para darle una solución consoladora.

La poesía sentenciosa y epigramática que tanto distinguió a Campoamor tiene en esta época que nos concierne su expresión en las *Doloras*. Poemas muy breves, derivados de la fábula, con la diferencia de que aquí, manteniéndose la moraleja final en muchos casos, no son los animales los que hablan sino las personas. Hombres o mujeres, en su juventud o en su vejez, diciendo la verdad o la mentira, pecadores o virtuosos; la lección moral se funda en el contraste.

El personaje predilecto de Campoamor es la mujer, y a ellas se dirige directamente por su nombre como a personas conocidas, unas veces para ensalzarlas por sus virtudes, otras para hacerlas objeto de su sátira. Con excepción de la madre y de la niña, Campoamor encuentra siempre algo que decir contra el sexo femenino, aunque con bonachona ironía. Así en «Dog-

ma inédito», propuesto en un concilio que se exceptuase a las mujeres de las penas del infierno,

Muy bien —dijo el presidente—  
 queda este dogma aceptado;  
 mas se dejará archivado  
 y oculto perpetuamente.  
 ¿Qué paz, orden ni gobierno  
 podría en el mundo haber  
 si supiese la mujer  
 que para ella no hay infierno?

En «Moras y cristianas» presenta Campoamor sumariamente los dos extremos de la naturaleza femenina:

que más de una mujer, como la mora,  
 es un ser celestial cuando es esclava  
 y una loca de atar cuando es señora.

Nada de esto suena ciertamente a romántico. Como tampoco el concepto que tiene Campoamor del poeta en la dolosa «Poetas y filósofos». A la figura satánica y desesperada que trazó Espronceda, o a la melancólica y fúnebre de la Avellaneda, sucede ahora la de un cantor optimista de la hermosa naturaleza, en contraste, por si fuera poco, con la del filósofo, incapaz de ver en la vida sino males y tristeza.

Habla el poeta: ¡Oh vida encantadora!  
 Ved qué cosas tan bellas:  
 luz de sol, luz de luna, luz de aurora,  
 flores, mujeres, pájaros y estrellas.  
 Y el filósofo dice: ¡Oh triste vida,  
 gozo en aborrecerte,  
 pues me ofreces los males sin medida:  
 hastío, enfermedad, vejez y muerte!

El arte de trivializar pocas veces habrá encontrado expresión más cabal que en las poesías de Campoamor. Campoamor cuenta las cosas de la manera más sencilla, digamos prosaica, no obstante su desdén por la prosa<sup>1</sup>, de la misma manera que

<sup>1</sup> Vicente Gaos: *La poética de Campoamor*. Madrid, Gredos, 1955, págs. 138-145.



siendo gobernador provincial hablaría a sus compañeros de tresillo —el delegado de Hacienda, el teniente coronel de la Guardia Civil, un canónigo de la catedral— entre frases malintencionadas y anécdotas picantes, sobre todo si había faldas por en medio, y una gran cantidad de lugares comunes que allí podían pasar por pensamientos profundos.

Pero a Campoamor le salva su ingenio, que hace de las *Doloras* un libro, si no verdaderamente poético, por lo menos legible y entretenido, lo que no ocurre con otros productos literarios de mediados del siglo XIX, que se distinguen por lo anodinos y aburridos. He aquí una breve muestra.

Fue a presidio Juan Pascual  
 Por artes de una mujer,  
 y «la mataré al volver»,  
 dijo, blandiendo un puñal.  
 Pero ¿la mató? No hay tal;  
 cuando del puñal armado,  
 la fue a asesinar, turbado,  
 no pudo vengar su queja,  
 porque al verla fea y vieja,  
 exclamó: «Ya estoy vengado».

El Campoamor de esta etapa literaria no está representado únicamente por las *Doloras*, sino por un poema en dieciséis cantos y octavas reales titulado *Colón*. El asunto desborda con mucho la narración del viaje del descubrimiento de América; el autor pone el memorable acontecimiento en relación con un vasto contexto de la historia de España y de la universal, no menos que con los designios de la Providencia divina, por lo que vemos intervenir directamente a las virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad. Intervención decisiva, pues al final sirve para dejar a salvo las creencias astronómicas de la cristiandad frente al nuevo sistema de Copérnico. La razón es que éste no llega a observar

que un inmóvil poder al sol aferra,  
 y que en torno del sol gira la tierra,

hasta después de haber detenido la Providencia el curso del sol dejando a la tierra libre para girar en torno suyo. La Provi-

dencia, pues, no la ciencia, deja expedito el camino a Copérnico después de inutilizar a Tolomeo.

No obstante la grandiosidad de algunos de los hechos narrados en el poema, Campoamor no por ello eleva retóricamente su voz, y éste es un rasgo bien suyo, enemigo siempre de toda grandilocuencia. Como en una dolora, predominan los giros corrientes, ya se trate de asuntos de poca monta, ya de las altas decisiones de los cielos.

Siempre que un pueblo, en su carrera humana,  
de la austera virtud deja el camino,  
del registro en que fiel sus faltas lleva,  
dobla el Cielo la hoja, y cuenta nueva.

#### GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Ni buscando adrede sería fácil encontrar un contraste más completo con la personalidad de Campoamor y su obra poética que la de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Hija de marino andaluz y de cubana, nació en 1814 en Puerto Príncipe, hoy Camagüey, donde vivió hasta pasados los veinte años. Sus primeras lecturas abarcaron obras de Chateaubriand, Walter Scott, Lamartine, Byron y Victor Hugo, esto es, de escritores románticos extranjeros; y de Quintana y Lista entre los autores españoles. En 1836 pasó a España, permaneció algún tiempo en Sevilla y acabó trasladándose a Madrid en 1840.

Ese mismo año hizo su entrada en el Madrid literario, después de su presentación en el Liceo, que estuvo a cargo de Zorrilla. He aquí cómo, según él mismo cuenta:

En una de las sesiones matinales del Liceo se presentó *incognito* en los salones del palacio de Villahermosa, y la persona que la acompañaba me suplicó que diera lectura de una composición poética, cuyo borrador me puso en la mano; yo dirigía aquella sesión, y pasando rápidamente los ojos por los primeros versos, no tuve reparo alguno en arriesgar la lectura de los no vistos.

Subí a la tribuna, y leí como mejor supe unas estancias endecasílabas, que arrebataron al auditorio. Rompióse el *incognito*, y presentada por mí, quedó aceptada en el Liceo, y por consiguiente en Madrid, como

la primera poetisa de España la hermosa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda<sup>2</sup>.

Al año siguiente, 1841, la Avellaneda, o Tula, como la llamaban familiarmente, publicó en Madrid una pequeña novela titulada *Sab*, nombre del personaje principal, mulato esclavo perteneciente al rico hacendado don Carlos, que vive en una de sus fincas no lejos de Puerto Príncipe. Sab se enamora de Carlota, hija de don Carlos y prometida de Enrique Otway, de familia de comerciantes ingleses establecidos en la isla; pero Sab, cuyo amor es «pasión vehemente» frente al «amor de cálculo» de Enrique, sabiendo que su ilusión es imposible, no estorba el casamiento de Carlota con su rival, y muere «mártir sublime del amor» junto a la choza de la vieja Martina que se dice descendiente de un cacique indígena.

Junto a estos lejanos ecos de Chateaubriand, bien clara es la oposición entre el mundo del blanco extranjero, positivista y mercantil, y la sensibilidad humana de Carlota y Sab; entre la pasión del dinero y la del amor. El antiesclavismo de la novela, que no gustó a los familiares de la autora, lo expresa así el protagonista:

Recordé que era mulato y esclavo... Entonces mi corazón abrasado de amor y de celos, palpité por primera vez de indignación y maldije a la naturaleza que me condenó a una existencia de nulidad y oprobio; pero yo era injusto, Teresa, porque la naturaleza no ha sido menos nuestra madre que la vuestra [...]. Pero la sociedad de los hombres no ha imitado la equidad de la madre común, que en vano les ha dicho: ¡Sois hermanos! Imbécil sociedad, que nos ha reducido a la necesidad de aborrecerla, y fundar nuestra dicha en su total ruina<sup>3</sup>.

Con razón se sorprendía Nicomedes Pastor Díaz al reseñar *Sab* en *El Conservador*<sup>4</sup> de que habiendo sido el movimiento literario de la época tan fecundo en producciones dramáticas

<sup>2</sup> Hojas traspapeladas de los *Recuerdos del tiempo viejo*, en *Obras completas*, ed. de N. Alonso Cortés. Valladolid, t. II, 1943, pág. 2051.

<sup>3</sup> *Sab*, ed. del Consejo Nacional de Cultura. La Habana, 1963, páginas 132-133.

<sup>4</sup> 19 de diciembre de 1841. *Obras completas* de N. P. D., ed. de José María Castro y Calvo. Madrid, Atlas, I, 1969, pág. 123.

y en poesías de todo género, en España fuera tan estéril en la novela, contrastando con su abundancia en otros países europeos. Es verdad que Díaz pasa por alto, como si no hubiera existido, el único género cultivado, el de la novela histórica. Quizá la creía demasiado mediocre. En todo caso, la novela de la Avellaneda, aun considerándola un ensayo juvenil de escaso interés, le produjo una impresión favorable. En ella encuentra sencillez en el lenguaje y la acción. No hay enredo ni peripecias sorprendentes, aunque sí grandes desventuras. Lo único que lamenta es que el protagonista, tan solo y desamparado en el mundo, no se acuerde nunca de volver sus ojos al cielo.

Sab expira creyendo en el poder de su orgullo. ¡Triste palabra, que quisiéramos ver reemplazada con la esperanza en el Dios de los justos!

El libro de *Poesías* de la Avellaneda que apareció el mismo año de 1841 con un prólogo de Juan Nicasio Gallego, fue también comentado por Nicomedes Pastor Díaz<sup>5</sup>. Pero esta vez con extraordinarios elogios. Nadie, dice repitiendo palabras de Gallego, podrá negar a la señorita de Avellaneda la «primacía sobre cuantas personas de su sexo han pulsado la lira castellana, así en éste como en los pasados siglos», olvidando, quizá por ignorancia, a Sor Juana Inés de la Cruz. Aun entre los poetas masculinos de este último período, añade Díaz por su cuenta:

Ninguno la excede en imaginación, talento, genio; en grandeza, elevación y originalidad de los pensamientos; en la robustez y valentía de la expresión; en la facilidad, pureza y armonía del lenguaje; en la riqueza del colorido; en la brillantez y propiedad de las imágenes; en la belleza y variedad de las formas; en la espontaneidad de la inspiración.

Y a continuación indica varias de las composiciones poéticas que le parecen mejores, sin excluir algunas traducciones.

Entre éstas figura la de «El poeta», de Victor Hugo, de que ya se habló en relación con Espronceda<sup>6</sup>. El tema no está

<sup>5</sup> *El Conservador*, 23 de enero de 1842, en *Obras completas*, I, 1969, págs. 124-129.

<sup>6</sup> Pág. 514.

ausente en las composiciones de la propia Avellaneda. Para ella la poesía es don divino concedido al hombre; musa de la ilusión reveladora de misterios celestiales. Genio de la armonía, la misión del poeta no es cantar la guerra ni el poder, sino el dolor:

Sueño es su esperanza,  
Su dicha ilusoria,  
Mentira su gloria,  
Verdad... su dolor<sup>7</sup>.

Cuando el poeta habla todo renace y su luz ilumina las ruinas silenciosas y las edades pasadas. Para quien es insensible a sus acentos, el mundo es un templo vacío. Ella, en cambio, la Avellaneda, ve la poesía por doquier, en la naturaleza apacible y agitada, y hasta en la tumba.

En los *Cantos del trovador* Zorrilla llamaba a los oyentes para que escuchasen sus cantares destinados a ensalzar consoladoramente las tradiciones de la patria. La Avellaneda hace el mismo llamamiento, mas sólo a los que sienten el corazón llagado, y no para oír leyendas religiosas y de amor, sino para gozar como ella la paz de los sepulcros. Dice así en los «Cuartetos escritos en un cementerio»:

Venid vosotros, los que el ceño airado  
del destino mirasteis en la cuna,  
los que sentís el corazón llagado  
y no esperáis consolación ninguna.  
... ..  
Venid conmigo y al oscuro asilo  
silencio y paz demandaremos juntos;  
venid conmigo y el solaz tranquilo  
gocemos a la par de los difuntos.

En «Contemplación» acaba invocando el silencio sepulcral de la noche:

Tiende tu manto en los sepulcros yertos;  
¡Oh noche, augusta noche, te bendigo!  
es tu silencio del misterio amigo,  
tu opaco lumínar, sol de los muertos.

<sup>7</sup> De «La serenata del poeta» en su primera versión, que no es la reproducida en *Obras de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, ed. de José María Castro y Calvo. Atlas, Madrid, 1974, vol. I, págs. 240-242.

Algunas veces la Avellaneda no deja de tener cierta afinidad con Zorrilla por su exuberancia verbal, pero otras se separa de él y anuncia, con visión poética también diferente, las leves y aéreas formas de Gustavo Adolfo Bécquer. Así, por ejemplo, cuando dice en «El genio de la melancolía»:

Yo soy quien murmura del río en las aguas,  
rizando sus ondas de cándida espuma;  
yo soy quien se mece con blando desmayo  
de la luna en el nítido rayo.

Tradicionalmente era el tiempo, la edad lo que ponía fin a las ilusiones del joven anhelante de gozar la vida; para la Avellaneda y otros románticos es la juventud la que dura, la que sufre el dolor que destruye sus creencias y virtudes, la que padece el hastío que roe su alma. Dice en la poesía titulada «La juventud»:

¿Qué haces del hombre, oh mundo,  
Que lleno de ilusiones  
A ti llegó con férvido entusiasmo  
Pidiéndote virtudes y emociones?  
Su dardo agudo el desengaño esgrime,  
La fe vacila, el entusiasmo calma,  
Nace la duda que emponzoña el alma  
Y entre tinieblas la esperanza gime.  
Esto le das, oh mundo, y cuando todas  
Sus creencias y virtudes  
En tus abismos el dolor derrumba,  
Triste y árido hastío  
Le roe el alma con su diente frío,  
Y le arroja cadáver en la tumba<sup>8</sup>.

Por su desaliento algunas de estas composiciones le habían hecho pensar a Juan Nicasio Gallego que eran fruto de la edad madura, de esperanzas frustradas.

¡Cuál fue, pues, nuestro asombro cuando nos encontramos con una señorita de veinticinco años, en extremo agraciada, viva y llena de

<sup>8</sup> Esta parte y la totalidad de la poesía difieren considerablemente en su primera versión de las posteriores.

atractivos! Entonces no nos fue posible dejar de sonreírnos, y reconocer y admirar la fuerza del ejemplo, por más que la sana razón la califique de extravagante y absurda. Tal es la manía de la época: jóvenes de pocos años y robustos se lamentan del ningún aliciente que les ofrece este valle de lágrimas. Para ellos es ya la vida carga insoportable; la beldad no les inspira sino desvío, repugnancia, o raptos de frenética pasión, cuyo término es el ataúd. Para ellos el estudio no tiene halago; el campo, amenidad; el cielo, alegría; la sociedad, placeres: el mundo no puede comprenderlos; todo en él les es violento, extraño, como a peces fuera del agua, o como a individuos de otro planeta, caídos de pronto en este mundo pestífero y peregrino<sup>9</sup>.

Estas palabras son un buen ejemplo, por un lado, de la divergente visión de viejos y jóvenes; por otro, de la incompreensión clasicista ante la poesía romántica. Juan Nicasio Gallego cree que los versos de la Avellaneda no reflejaban sino una moda, una manía de la época contraria a la sana razón. La edad juvenil es para él, ya anciano, la que ha de ver amenidad en el campo, alegría en el cielo, placeres en la sociedad, es decir, la naturaleza en sus aspectos más bellos que como clasicista quisiera ver llevados a la poesía. Pero la realidad, con razón o sin ella, demuestra que no siempre el campo es ameno, ni el cielo alegre, ni la sociedad placentera, y que no son los viejos los que con más frecuencia se suicidan. Si las amargas experiencias a lo largo de la vida pueden desengañar y entristecer al viejo, la desilusión es más violenta en quien por ser precisamente joven ha puesto toda su alma en la consecución de algo que creía tener a su alcance y resulta luego totalmente inasequible. La historia amorosa de la Avellaneda nos ayuda a entenderlo.

En Sevilla había conocido Tula a Ignacio Cepeda, andaluz de buena presencia, apenas dos años más joven que ella, estudiante de Leyes y poseedor de bienes cuantiosos. De él se enamoró apasionadamente. De nadie más opuesto a su temperamento pudo haberse enamorado. En una de sus cartas le decía así:

<sup>9</sup> Prólogo a las *Poesías de la señorita doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Madrid, 1841, pág. 61.

Alguna vez deseo hallar sobre esta tierra un corazón melancólico, ardiente, altivo y ambicioso como el mío; compartir con él mis goces y dolores, y darle este exceso de vida que sola no puedo soportar<sup>10</sup>.

El corazón que necesitaba no era ciertamente el de Cepeda, hombre «terriblemente normal», todo cálculo, frío, que debió de asustarse ante la exuberancia vital de la poetisa cubana. Y, sin embargo, éste fue el gran amor de la Avellaneda, el más constante, y al que volvió después de interrumpidas sus primeras relaciones. Las cartas a Cepeda forman el epistolario amoroso femenino más apasionado que hasta ahora poseemos en lengua española, no muy abundante en testimonios de este género.

Si en otros tiempos el amante divinizó a la amada —así Calisto a Melibea—, ahora es ella, la mujer, quien no menos heréticamente transforma al amado en ser divino.

Rodeado estás para mí de una atmósfera de... ¿De qué diré? De santidad. Sí, perdóneme Dios si esta palabra le ofende. Creo que eres sagrado, que nadie sino yo tiene el derecho de mirarte, de amarte, de decírtelo. Cuando una mujer ama como yo te amo, no ve un hombre en su amante. ¡No! Es un ángel, un ser divino, en cuya frente cree descubrir un sello de santidad<sup>11</sup>.

Pero el adorado Cepeda, con su desconfianza y sus recelos, no se entrega como ella.

Te amé y me sentí feliz, y creía que tenía el poder de darte lo que de ti recibía: alegría, esperanza, ilusiones, felicidad... ¡Oh, qué crueldad es la tuya en arrancarme de este dulce error y en arrojar sobre mí naciente ventura el velo negro y fúnebre de la desconfianza y la desilusión!

La intensidad del amor apasionado, del goce erótico lo expresó la Avellaneda en una imitación de Safo que termina con estos versos:

Trémula, en vano resistirte quiero,  
De ardiente llanto mi mejilla inundo...  
¡Deliro, gozo, te bendigo y muero!

<sup>10</sup> Emilio Cotarelo y Mori: *La Avellaneda y sus obras*. Madrid, 1930, pág. 40. Las cartas utilizadas por Cotarelo las dio a conocer Lorenzo Cruz de Fuentes en *La Avellaneda. Autobiografía y cartas*. Huelva, 1907.

<sup>11</sup> E. Cotarelo y Mori: *Ob. cit.*, págs. 48-49.



Pero Tula era al mismo tiempo una escritora, y en sus relaciones con el hombre amado no podía faltar a la literatura, que en la era romántica acompaña estrechamente a la vida. A solas con Cepeda quisiera leer algunas obras que él no conoce y ella cree de gran interés.

Quiero que conozcas al primer prosista de Europa, al novelista más distinguido de la época; tengo en lista *El pirata*, *Los privados reales*, el *Waverley* y *El anticuario*, obras del célebre Walter Scott.

Llegó, sin embargo, el momento de la ruptura, que quizá pudo dejar indiferente a Cepeda, figura de equilibrio perfectamente estable, mas no a Tula.

No existe lazo ya: todo está roto:  
Plúgole al cielo así, ¡bendito sea!  
Mi alma reposa al fin; nada desea.  
Te amé, no te amo ya —piénsolo al menos—.  
¡Nunca, si fuere error, la verdad mire!  
Que tantos años de amarguras llenos  
Trague el olvido; el corazón respire.

(«A él».)

Otro amante se cruzó luego en la vida de Tula, el poeta sevillano Gabriel García y Tassara, que en 1839 se trasladó a Madrid y allí se conocieron. Pero esta relación, contrariamente a la de Cepeda, fue para ella tan agitada como dolorosa. Tuviron una hija, Brenhilde, fallecida a los pocos meses de nacer, de la que Tassara se desentendió por completo, negándose a verla, no obstante los ruegos de la madre.

¿Qué es lo que usted teme? ¿Quiere usted que no piense nadie que usted es padre de mi hija? Y bien; yo publicaré que no lo es: diré que la tuve del verdugo si es preciso; diré cuanto usted quiera. Pero véala usted un momento, bendígala en su corazón; yo no soy como usted ateo, yo creo en Dios y en la vida eterna; no me resigno a que mi hija muera sin su bendición de usted<sup>12</sup>.

Unos meses después de la muerte de su hija, Tula contraía matrimonio con Pedro Sabater, caballero valenciano, jefe polí-

<sup>12</sup> Mario Méndez Bejarano: *Tassara. Nueva biografía*. Madrid, 1928, pág. 49.

tico de Madrid y escritor. Pero esta unión, celebrada en 1846, duró muy poco. Sabater murió en el mismo año en Burdeos, y su viuda se encerró por algún tiempo en el monasterio de Loreto. De entonces es un devocionario que en 1847 iba a publicar; pero la editorial hizo quiebra y el manuscrito (que fue a parar a la Biblioteca Menéndez Pelayo, de Santander) sólo en nuestros días ha sido impreso<sup>13</sup> Este *Manual del cristiano* comprende, además de oraciones, poesías religiosas muy variadas, en que la autora pasa de la solemnidad de los salmos bíblicos a la sencillez de las canciones de Navidad.

Pero la poesía religiosa de la Avellaneda no se limita a las composiciones que figuran en el Devocionario. Escribió otras, entre ellas una, la titulada «Dios y el hombre», que podría considerarse como réplica al satanismo romántico. El hombre osa citar ante él a la razón divina viendo que

Origen te proclaman  
Del orden y del bien, y cuanto veo  
Es desorden y mal.

No hay, pues, por qué adorar a quien no va acorde con la razón humana. Mas Dios le hace ver al hombre su ignorancia. Sotos, florestas, bosques; palmas y abetos; el arroyo y el río; los vientos; las flores; los peces y las aves de voz canora; la inmensa muchedumbre de los brutos

Y cuanto puede concebir tu idea  
Es átomo mezquino  
Del universo en el grandioso seno;  
Esa flor que te brinda sus perfumes,  
Ese mosquito que aplastó tu dedo,  
Ese que huellas, mísero gusano,  
Misterios son en que abismarte puedo.

Ante el misterio de la creación, el humano saber debe guardar silencio. El enfrentamiento, pues, del hombre con Dios, en

<sup>13</sup> *Manual del cristiano*. Nuevo y completo devocionario. Introducción y ed. de Carmen Bravo-Villasante. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1975. La Avellaneda, creyendo extraviado el manuscrito, publicó otro más extenso en Sevilla, 1867.

vez de exaltar al hombre como en *El estudiante de Salamanca* de Espronceda (aun pereciendo) se resuelve con el acatamiento a la divinidad.

Pasada la temporada de recogimiento en Loreto durante el verano de 1846, el vacío del corazón de Tula vino a ocuparlo otra vez Cepeda; pero éste continuaba siendo un amante poco satisfactorio. «Como amante das poco; porque hasta ahora, todo lo más apasionado que te he oído decir es que te entretengo.»

La poesía titulada «A una acacia» es una elegía al amor que pasa sin dejar huella, parecido en esto al tronco desnudo del árbol cuando llega el invierno. Pero su destino no es igual al suyo. Con la primavera volverán las aves, las flores, el verdor de las hojas. La acacia revive, mas no el corazón de su cantora, que no conoce estaciones y ha de acabar en la muerte. Por eso le pide que al menos dé sombra a su sepulcro.

El corazón de Tula, sin embargo, siguió palpitando. Aún tuvo otros amores, como han revelado las cartas que dirigió a Antonio en la primavera de 1853, recientemente publicadas<sup>14</sup>. Antonio era Antonio Romero Ortiz, abogado y periodista gallego, ocho años más joven que ella, el cual llegó a ser ministro de Gracia y Justicia con la revolución de septiembre de 1868.

Episodio amoroso mucho menos intenso y duradero que los anteriores —la primavera de 1853—, pero no de menor interés para conocer a la Avellaneda en su intimidad y como escritora. Sus cartas a Antonio van trazando a vuela pluma, con espontaneidad e inteligencia, varios de los rasgos dominantes de su personalidad. Lo que la gente llamaba sus rarezas, sus celos, su apasionamiento y orgullo, su espiritualidad, sus lecturas, todo está allí, expuesto con exaltación o naturalidad, revelando el alma romántica de la autora.

Un fracaso interrumpió por entonces sus triunfos literarios, principalmente en el teatro. Poseída de su valor como escritora, aspiró a entrar en la Academia de la Lengua; pero su petición fue rechazada porque la docta corporación era opuesta a la admisión de mujeres, como había de ocurrir años más tarde con la condesa de Pardo Bazán.

<sup>14</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Cartas inéditas existentes en el Museo del Ejército*, ed. de José Priego Fernández. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1975.

Nuevo matrimonio en abril de 1854, esta vez con Domingo Verdugo, coronel de infantería. Pero tampoco ahora la felicidad doméstica de Tula iba a prolongarse mucho. En 1858, pocos días después del estreno de la tragedia *Baltasar*, el mayor de sus éxitos teatrales, su marido fue víctima de una agresión en la calle, no se sabe bien si por motivos políticos o personales. Un tal Rivera, periodista que había sido agente de la policía, le atravesó el pecho con un bastón de estoque. Aunque a duras penas salvó la vida, Verdugo hubo de pasar muy larga convalecencia en varios lugares de España y Francia, hasta que acompañado de su mujer entró a formar parte del séquito del general Serrano, nombrado capitán general de Cuba.

El retorno de la Avellaneda a su país natal fue seguido de toda suerte de festejos y coronaciones; pero en medio de aquellas muestras de admiración a la poetisa, la quebrantada salud de su marido fue declinando y en 1863 fallecía en Pinar del Río.

La Avellaneda regresó a España y residió unos años en Sevilla. Allí trabó relación con Fernán Caballero, sin que pudieran entenderse bien. Opiniones, maneras, temperamento, y no sólo educación como pensaba doña Cecilia, separaban totalmente a las dos escritoras. Aun teniendo las mismas creencias, su religiosidad era muy diversa, y no menos sus inclinaciones literarias.

Al final se estableció en Madrid, donde enferma y achacosa llevó vida solitaria sin más quehacer que la edición de sus obras, hasta morir en 1873. No llegaron a diez, contando a don Juan Valera, las personas que asistieron a su entierro.

Después de *Sab* la Avellaneda escribió varias novelas, algunas de las cuales —*Guatimocín*, *Veladas del helecho*, *Dolores*— aparecieron hacia mediados de siglo en revistas literarias; pero ninguna la acreditó como novelista. Más importante y variada fue su producción dramática, llevada a escena entre 1844 y 1858.

Aunque ya antes había intentado el género dramático, la primera obra que le dio fama fue *Munio Alfonso*, estrenada en Madrid en la primavera de 1844. Consta de cuatro actos en verso, y la acción se desarrolla en Toledo en 1142. La autora la clasificó como tragedia, y, en efecto, ya no sigue la pauta del drama histórico aplaudido años antes; no hay mezcla de prosa y verso, falta la nota cómica, las unidades no sufren gran

quebranto. Sin embargo, la Avellaneda al editar la obra más tarde la denominó «drama trágico», y eso era en el fondo. Cuando se estrenó, el público ya no toleraba fácilmente el drama romántico, y los autores buscaban otras formas. La reaparición de la tragedia, aunque no fuera de muy buena ley, era un ejemplo más de la reacción que se produjo al final de la década romántica.

El argumento de *Munio Alfonso* es bien sencillo. Don Sancho de Castilla ama y espera hacer su esposa a Fromilde, hija del valeroso Munio Alfonso, aunque éste ha prometido casarla con el conde don Pedro Gutiérrez. Al llegar a su casa y sorprender juntos a don Sancho y Fromilde, Munio Alfonso, espada en mano, ve huir a Sancho, pero da muerte a su hija. El drama, sin embargo, no termina aquí; Munio Alfonso se presenta en la Corte para recibir el castigo que merece por su crimen, y es condenado no a penitencia alguna sino a combatir sin descanso a los infieles mientras viva. Un drama de la honra no menos sangriento que los de Calderón, aunque el protagonista está dominado por un sentimiento de culpabilidad ausente en los dramas calderonianos, donde el cumplimiento del código del honor no es un crimen.

*Baltasar* (1858), la última de las obras dramáticas de la Avellaneda, lleva a la escena la caída del imperio babilónico y la muerte del rey Baltasar. Entre goces materiales el rey está dominado por el hastío, hasta que encuentra en unos esclavos la primera revelación de la dignidad humana.

La autora no ha hecho de *Baltasar* una figura odiosa por su despotismo y corrupción. El principal interés de la obra consiste en ver cómo Baltasar va adquiriendo un nuevo sentido de su propia vida al enfrentarse con el valor de Rubén y la virtud de Elda. La resistencia que oponen a sus deseos tanto el uno como la otra, sorprende, desconcierta al indiferente y escéptico tirano, provocando en él una reacción saludable. Y acaba, poco antes de morir, perdonando a Rubén con estas palabras:

Porque te debo más que le he debido  
 A mi grandeza, al mundo, al regio trono.  
 ¡Aquí hallé una emoción! Sí, no te asombre...  
 Pues al fin logro, con ventura extraña,  
 Olvidar que soy rey, sintiéndome hombre.

## CAROLINA CORONADO

Carolina Coronado (Almendralejo, Badajoz, 1823-Lisboa, 1911) compuso a los trece años una poesía, «A la palma», que fue elogiada por sus paisanos Donoso Cortés en las páginas de *El Piloto*, y Espronceda, en un soneto.

Dedicada al hogar y a sus labores femeninas, no había recibido más instrucción que la primaria; pero muy pronto se entregó a la lectura de poetas antiguos españoles y de obras tan poco frívolas como la *Historia crítica de la literatura española* de Masdeu. No derivó, sin embargo, hacia la erudición. Su vida provinciana y sencilla la consagró principalmente a la poesía. En su gabinete había un cuadro de Santa Teresa, con cuyo rostro parecía tener marcada semejanza, algunas flores sobre la mesa y dos tórtolas que la arrullaban mientras escribía.

Es tu tristeza la tristeza mía;  
 Con tono igual nuestro cantar alzamos;  
 Si nunca en la armonía,  
 Tórtola, en el gemir nos igualamos.

Así dice en una de las poesías que recogió en volumen a los veinte años<sup>15</sup>. Las aves y las flores tienen en ellas lugar preferente:

Ya el almendro de flor está cubierto;  
 Ya he visto a la primera golondrina  
 De su antigua morada tras la ruina  
 Cruzar por mi ventana en vuelo incierto;  
 Ya ha brotado en el césped de mi huerto  
 Una temprana, roja clavellina,  
 Y ya tremola, como blanca enseña,  
 Sus alas, en la torre, la cigüeña.  
 («La luz de la primavera».)

Pero el sentimiento de la naturaleza es más amplio; abarca la tierra y el cielo, el río, las nubes, la gota de rocío, la luna; todo ello unido con frecuencia a la soledad, la melancolía y el amor:

<sup>15</sup> *Poesías*. Madrid, 1843.

Esa oscura enfermedad  
que llaman melancolía  
me trajo a la soledad  
a verte, luna sombría.

En un ensayo sobre la poesía de Carolina Coronado, que al parecer sólo se ha conservado en traducción francesa<sup>16</sup>, Emilio Castelar decía que Espronceda saludó en ella a una poetisa nueva, pero ignorando que saludaba una poesía nueva, diferente de la romántica. A su juicio, el romanticismo español, entre las llamas de guerras fratricidas, había desecado el corazón de los poetas, que en vez de lágrimas destilaban gotas de sangre envenenada. Carolina Coronado se puso a verter lágrimas cuando todos los ojos estaban secos, a suspirar cuando la duda había quemado todos los labios, a sentir cuando todos los corazones estaban vacíos. Recuérdese —añade Castelar— la embriaguez de pasiones que había convertido en una bacante a la casta musa del arte cristiano,

et l'on verra quelle profonde impression devait produire dans l'esprit une poésie tendre, sensible, pure, une poésie qui pleurerait, et que cette société sceptique et malade accueillait, sans doute, comme un rêve de paix, comme un ange venue du ciel.

Es cierto que la poesía de Carolina Coronado daba una nota nueva, tierna y sensible, mas no ajena por ello al romanticismo; por otra parte, aquella nota sentimental, consoladora, no brotaba de un alma serena. La agitaban en el fondo una ansiedad febril y un dolorosa lucha interior que son características de la edad romántica, y bien visibles en otros poetas. Para Carolina Coronado sólo quien siente con ansiedad, quien ama apasionadamente puede decirse que vive:

Seres tranquilos vi sobre la tierra  
Que esta ansiedad febril nunca padecen,  
Ni están con los espíritus en guerra,  
Ni en éxtasis de amor se desvanecen.

<sup>16</sup> *Doña Carolina Coronado*. Madrid, 1869 (folleto reimpreso, también en francés, en Lisboa, 1877).

Cuatro páginas ¡ay! su libro encierra:  
Nacen, medran, se nutren, envejecen,  
Y como nada amaron ni sintieron  
Nunca se mueren porque no vivieron.

En su poesía religiosa, tan importante, el amor a Dios tiene también intensidad pasional, y va unido estrechamente al sentimiento de la naturaleza; pero en «El amor de los amores», y esto es lo excepcional, espera que la divinidad llegue a ella en el campo, en medio de la naturaleza:

Aquí estoy aguardando en una peña  
A que venga el que adora el alma mía.  
¿Por qué no ha de venir si es tan risueña  
La gruta que formé por si venía?  
¿Qué tristeza ha de haber donde hay zarzales  
Todos en flor y acacias olorosas,  
Y cayendo en el agua blancas rosas  
Y entre la espuma lirios virginales?

No hay movimiento ascensional como en otros poetas religiosos; la aspiración a Dios, fin supremo, no significa renuncia a la naturaleza. ¿Qué mejor lugar para el divino encuentro que donde hay tanta hermosura como en la tierra? Y es la naturaleza justamente la que le proporciona las mejores imágenes, como en otro fragmento de «El amor de los amores»:

Pero te llamo yo, dulce amor mío,  
Como si fueras tú mortal viviente,  
Cuando sólo eres luz, eres ambiente,  
Eres aroma, eres vapor del río.  
Eres la sombra de la nube errante,  
Eres el son del árbol que se mueve,  
Y aunque a adorarte el corazón se atreve,  
Tú sólo en la ilusión eres mi amante.

Enrique Gil y Carrasco había cantado la gota de rocío en una sucesión de imágenes que hacían resaltar su delicadeza y su pureza al mismo tiempo que su fragilidad y fugacidad; por eso deseaba que en vez de caer sobre la tierra impura, la recogiera un pájaro en su pico o la cubriera un ángel solitario. El soneto de Carolina Coronado es más subjetivo:



Lágrima viva de la fresca aurora  
 A quien la mustia flor la vida debe,  
 Y el prado ansioso entre el follaje embebe;  
 Gota que el sol con sus reflejos dora;  
 Que en la luz de las flores seductora  
 Mecida por el céfiro más leve,  
 Mezclas de grana tu color de nieve  
 Y de nieve su grana encantadora:  
 Ven a mezclarte con mi triste lloro,  
 Y a consumirte en mi mejilla ardiente;  
 Que acaso correrán más dulcemente  
 Las lágrimas amargas que devoro.  
 Mas ¿qué fuera una gota de rocío  
 Perdida entre el raudal del llanto mío?

El tema es el llanto de la poetisa, y lo que pide a la gota de rocío es que se mezcle con sus lágrimas, aunque se pierda entre su abundante raudal. Su dolor podrá fundirse con la naturaleza, pero la gota de rocío no parece ser el llanto de quien la produce; falta, pues, la comunión panteísta. La naturaleza dulcifica la amargura humana sin identificarse con ella.

En 1852, el mismo año en que apareció la segunda edición de sus poesías, Carolina Coronado contrajo matrimonio con el secretario de la legación de los Estados Unidos, Horacio Justo Perry. En su casa se celebraron reuniones literarias, y en ella se refugiaron algunos políticos perseguidos, Caballero de Rodas en 1858, Emilio Castelar en 1866. Pero en 1873, tras la muerte de su hija María Carolina a los dieciséis años de edad, los Perry se trasladaron a Lisboa, donde vivieron en adelante. Primero en el palacio de la Mitra, más tarde en el de Bessone, espléndida residencia que adquirieron muy cerca de la desembocadura del Tajo. Allí murió Mr. Perry en 1891. Se hizo embalsamar el cadáver y lo trasladaron a la capilla del palacio de la Mitra, que quedó convertida en panteón y cerrada al culto. No volvió a abrirse hasta la muerte de doña Carolina en 1911. Ella y su marido fueron conducidos pocos días después a Badajoz, donde se les dio sepultura.

Además de poesías, Carolina Coronado escribió varias obras dramáticas y novelas. Los dramas *Alfonso IV de León* y *Un alcalde de Monterilla* no se representaron más que en Badajoz, pero la comedia *El cuadro de la esperanza* lo fue en 1846 en el

Liceo de Madrid ante la familia Real. Después de esta fecha compuso dos dramas, *El divino Figueroa* y *Petrarca*.

Algunas de sus novelas quedaron inéditas o sin terminar. Otras aparecieron total o parcialmente en diversos periódicos. *La rueda de la desgracia* en *La Epoca*, 1873; *Luz*, en el folletín de *El Clamor Público*, de Madrid; *El pagaré*, en *La Ilustración Artística*, de Barcelona y en *El Siglo Futuro*, de Madrid, donde llevaba el título de *El oratorio de Isabel la Católica*. En volumen llegaron a publicarse *Jarilla* (1850) y *La Sigea* (1854).

En *Jarilla*, narración fantástica más que histórica, cuya acción se sitúa en la época de Juan II, la autora personifica montes y cerros de su tierra natal, entre otros el de Jarilla. Hay en la obra algún encuentro bélico entre las facciones que se disputaban el poder en Castilla, hay bellas damas y caballeros enamorados, interviene en una ocasión San Vicente Ferrer, y al final vemos al marqués de Santillana; pero sobre todos los personajes se eleva la aérea, bellísima y apasionada Jarilla, enamorada de Román, el joven caballero que por ella abandona la corte y la civilización para vivir juntos una vida simple y primitiva. El fantástico idilio campestre, eco tardío del *Atala* de Chateaubriand, acaba triste y románticamente con la prematura muerte de Jarilla en plena naturaleza.

En *La Sigea* la acción transcurre en Lisboa a mediados del siglo XVI, al pasar de Castilla a Portugal la escritora Luisa Sigea. Pero el personaje más importante es Luis Camoens, enamorado y espadachín. En medio de elementos muy dispares, tan llenos de ingenuidades como de observaciones curiosas, la narración es todo un himno a la Sigea como escritora y al genio poético de Camoens.

Carolina Coronado fue también autora de artículos literarios y políticos. De estos últimos merecen mencionarse los que publicó en *La Regeneración* y *La Discusión* de 1863 sobre la abolición de la esclavitud en Cuba. Ya en sus poesías había salido en defensa de la abolición con enérgicos acentos.

No, no es así: al mundo no se engaña.  
 Sonó la libertad, ¡bendita sea!;  
 Pero después de la triunfal pelea  
 No puede haber esclavos en España.  
 O borras el baldón que horror inspira,  
 O esa tu libertad, pueblo, es mentira.

«Un paseo del Tajo al Rhin», en forma de cartas que fueron muy leídas, apareció en varios números de *La Ilustración* de Fernández de los Ríos entre 1851 y 1852. Pero el más original, sin disputa alguna, de todos sus artículos fue el paralelo de Safo y Santa Teresa de Jesús, que bajo el título de «Los genios gemelos» salió en las páginas del *Semanario Pintoresco Español* el 24 de marzo de 1850, acompañado de notas en otro número para su mejor inteligencia.

¿Qué analogía [empieza por preguntarse la autora], qué similitud, qué identidad puede haber entre dos seres que nacieron separados por veinte siglos, entre una griega de la república y una española del absolutismo, entre una poetisa de Atenas y una doctora de Avila, entre la querida de Faon y la esposa del Redentor, entre una bacante y una virgen, entre una gentil y una santa, entre una suicida y una mártir, entre Safo y Santa Teresa de Jesús?

Carolina Coronado no ve en Safo sino

la poetisa sensible que ha tenido la desventura de enamorarse de un joven vulgar, y que emplea todos los recursos del amor para nivelar a su corazón el de su amante.

Sin resultado, porque un hombre vulgar no podía comprender su amor.

Un rayo de luna que bañase la frente de Faon era para la poetisa un manantial fecundo de inspiraciones y placeres. Todas las noches de luna las hubiera dado Faon por una copa de Chipre y una hora de buen sueño.

La reivindicación que la poetisa española hace de la griega frente a las acusaciones que le hicieron, no es sólo muy apasionada sino muy feminista.

El alma de Safo era ingenua, y por eso su amor prestó fundamento a la calumnia. Safo nació para redimir a su sexo del desprecio en que la tenía la superioridad de los hombres.

Carolina Coronado considera a Santa Teresa desde tres puntos de vista, como mujer, como monja y como poetisa.

Todo lo que tiene de mujer la eleva a la altura de las mártires santas. Todo lo que tiene de la monja amengua su grandioso carácter. Todo lo que tiene de la poetisa inmortaliza su nombre.

Quizá desde la época de Erasmo no se haya visto en la literatura española una condenación más explícita de la vida monacal que la que hace aquí Carolina Coronado como contraria a la naturaleza. De suicidio moral califica la decisión de la santa de sepultarse en un claustro. Por otra parte romantiza a Santa Teresa y ve en los sufrimientos físicos que padeció «esa gran batalla del espíritu contra el corazón»; mientras considera que su exagerada tendencia a rebajarse desfigura la sencillez de su alma. ¿Por qué declararse la más ruin y pecadora de las criaturas? «Por modestia, responderán los frailes. Pero esto no es exacto. La modestia es el silencio del orgullo». Apartando la vista de la monja, Carolina Coronado admira con entusiasmo a la poetisa.

Una sola página de Teresa encierra más poesía que los centenares de volúmenes de las ilustres escritoras inglesas y francesas que se han hecho famosas en Europa.

El *Libro de su vida*, sencilla historia escrita con la unción de la verdad y de la fe, es un gran poema religioso, como lo son *Las moradas interiores*.

Los teólogos contemporáneos de Teresa hubieran necesitado un farrago de indigesta metafísica para dar esta definición del alma, que Teresa hace comprender con algunas metáforas solamente.

Pero donde se ve la inspiración de la santa es en los *Conceptos del amor de Dios*. «Nada se ha escrito después del *Cantar de los Cantares* de más tierno, de más apasionado, de más divino.»

Bien claro está, podemos ahora añadir, lo que según nuestra autora une a dos seres tan dispares como Safo y Santa Teresa: su feminidad, su amor apasionado y su manera poética de expresarlo.

## LA NOVELA

EL ABRUMADOR predominio de la novela histórica no basta por sí solo para explicar la ausencia casi total durante el período romántico de otras formas novelescas. La novela francesa contemporánea fue combatida más sañudamente que el teatro por la crítica española. En el *Semanario Pintoresco Español* de 1840 hay un artículo sin nombre de autor titulado «Las novelitas francesas», en el que se dice lo siguiente de las obras de Balzac, Dumas y George Sand:

Sangre y cadalsos por doquier; crímenes espantosos, justificados o convertidos en objeto de burla; la seducción, la violencia, el adulterio, el incesto, tales son los materiales en que fundan el éxito de sus obras aquellos autores. Así el padre Goriot, después de haberse arruinado por su hija, se deshace de la única renta que le queda para proporcionar a esta misma hija la distracción de una cita adúltera y secreta. Así en *La mujer virtuosa* el juez Grandville, el héroe de la novela, compra una hija hambrienta de manos de una madre hambrienta también, por la cual se arruina y concluye por engañarla; y en *Lelia* y *Leon Leoni* sólo se ven prostitutas, bandidos, maniáticos, asesinos y estafadores.

Tal literatura ha corrompido las costumbres:

Recorred ahora los diarios franceses y contad a cuántos desgraciados han conducido esas máximas al Sena; cuántas seducciones, adulterios, violencias, separaciones han causado<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> 1840, págs. 261-263.

El arte novelesco de Balzac no cuenta, pues, para nada. En el *Père Goriot* han dejado de existir la caracterización del personaje, la descripción del mundo aristocrático y de negocios dominado por el dinero y el lujo —que el autor condena implícitamente—, el fondo turbio en que se mueve todo aquel conjunto humano impulsado por las pasiones y la ambición. La valoración literaria se apoya única y exclusivamente en los principios morales de una sociedad tradicional, no en los del autor al enfrentarse con la nueva sociedad de su tiempo.

El artículo es seguramente de Mesonero —que firma otros contra la novela francesa—, el mismo Mesonero que al regreso de un viaje por Europa encontró a España muy cambiada. Pero el cambio había sido más bien externo, superficial. En el fondo la sociedad española resultaba tan anacrónica como antes en comparación con la capitalista y burguesa dominante en Francia. La novela francesa que reflejaba a esa nueva sociedad tenía que parecer como algo extraño en país tan poco burgués como España, donde todavía por entonces no se sabía traducir la palabra «*bourgeoisie*» más que por «hidalgúa». Tal novela podía atraer al lector por su misma rareza y hasta —así se dijo— por lo mal que hablaban de ella los críticos, mas para el escritor no era tan fácil de imitar como la de Walter Scott o Victor Hugo. En España hubo caballeros medievales como en otras partes y había catedrales como en París; se podían, pues, escribir novelas históricas semejantes a las extranjeras. Escoger, en cambio, un Madrid burgués inexistente para novelarlo no tenía sentido. Hasta Galdós no habría novelas de la burguesía española.

La novela histórica siguió teniendo cultivadores largo tiempo, como Navarro Villoslada; pero ya en el período romántico y poco después puede observarse que otras formas narrativas intentan abrirse paso, aun prescindiendo de los imitadores de Eugène Sue, de que se hablará luego. Algunas narraciones de Miguel de los Santos Alvarez, entre sentimentales y humorísticas; *El ánima de mi madre*, de Ros Olano, cuento fantástico que parece anunciar su enigmática novela *El doctor Lañuela*, de años posteriores, o su novela de costumbres *El diablo las carga*, varias producciones de Patricio de la Escosura, Salas y Quiroga, Romero Larrañaga y Ramón de Navarrete, todo apunta hacia

nuevos rumbos, sin contar con *De Villahermosa a la China*, de Pastor Díaz, que no se publicó completa hasta 1858.

*Los estudios históricos de costumbres españolas* de Escosura llevan de vez en cuando, enlazadas con numerosas aventuras, observaciones sobre diversos aspectos de la vida española; pero lo que destaca es el propósito de superar el cuadro de costumbres. El estilo narrativo también presenta novedades; en una parte de la obra son los personajes de la misma quienes cuentan su vida, y algunos hacen la crítica de su propia manera de relatar.

Ejemplos más significativos, aunque no de mejor calidad, los ofrece Ramón de Navarrete (Madrid, 1818-1897). Muy joven fue redactor de la *Gaceta* y su director entre 1851 y 1866. Colaboró en muchos periódicos y al final de la época isabelina se convirtió en cronista de la vida elegante madrileña bajo el pseudónimo de *Asmodeo* (cuyos «ecos» rememora Valle Inclán en *El ruedo ibérico*). A partir de 1840 escribió numerosas obras dramáticas, originales y traducidas. Una de ellas, *Don Rodrigo Calderón o La caída de un ministro* (1841), se tradujo al francés y fue representada en el Odeón de París. Escribió asimismo cuentos y novelas. De éstas fue la primera *Creencias y desengaños* (1843), a la que siguieron *Madrid y nuestro siglo* (1845), *Misterios del corazón* (que apareció primero en *El Siglo Pintoresco* en 1845), *Una mujer misteriosa* (en el mismo periódico en 1847) y *Fenómenos psicológicos* (en el *Semanario Pintoresco* de 1848).

En *Misterios del corazón* trata Navarrete de reflejar la sociedad aristocrática, ya que no burguesa, del Madrid de su tiempo. Apenas hay un cuadro descriptivo al principio (el del Café de Venecia) y en la presentación de algunos personajes; para el autor lo importante es su caracterización y los contrarios sentimientos que les dominan. En esta novela el amante acaba teniendo celos del marido. Y claro está que el tratamiento del tema del honor ya no es el calderoniano que imperaba todavía en el drama. Todo está tratado superficialmente, pero no sin cierta habilidad, con aire un tanto extranjerizante y quizá poco moral de los ojos de los pudibundos lectores de la época, que habían de sentirse más a gusto con las devotas novelas de Fernán Caballero, también mejor escritas.

## NOVELA SOCIAL

El lector ya habrá tenido ocasión de ver en las páginas referentes a *El Siglo Pintoresco* la extraordinaria popularidad alcanzada en su tiempo por Eugène Sue, autor entre otras novelas de *Les mystères de Paris* (1842-43) que hizo verdaderamente época. Fernández de los Ríos en 1846, después de pasar revista a la novela moderna europea, incluyendo la francesa de Soulié, Balzac y George Sand, que no le merecía sino la calificación de inmoral y altamente pernicioso, consideraba que la reforma completa del género se había debido «al genio creador de Eugenio Sué» (que es como en España se ha transcrito siempre el nombre del escritor francés). *Los misterios de Paris* le parecían a Fernández de los Ríos

obra destinada a marcar la época en que la novela, ambicionando algo más que entretener y recrear con el simple desarrollo y desenlace trivial de un hecho, se ha propuesto influir activamente en el movimiento general de las ideas que conducen a mejorar la condición de la especie humana, presentando el cuadro de sus penalidades y miserias, pero abriendo al mismo tiempo un horizonte inmenso de esperanzas brillantes y sublimes; deleitando en fin e instruyendo al mismo tiempo, y haciendo que la novela sea un reflejo fiel de los adelantos de la época.

Sue ha puesto su pluma «al servicio de las clases desheredadas y ha estudiado los desórdenes y vicios de la sociedad actual; las quejas que se oyen —añade proféticamente en 1846 el redactor de *El Siglo Pintoresco*— no son sino «preludio de tormenta que la prudencia aconseja conjurar».

*Los misterios de Paris* fueron prontamente traducidos e imitados en España. Entre otros por Juan Martínez Villergas, autor de *Los misterios de Madrid*. Villergas, conocido ya como satírico combativo por sus *Poesías jocosas y satíricas* (1842), obra reimpressa varias veces a lo largo del siglo, colaboró el mismo año en que apareció su novela con Ayguals de Izco en *El cancionero del pueblo* (1844), colección de novelas cortas, piezas teatrales, leyendas y canciones dedicadas «al pueblo español».

En el *Cancionero* hay varias narraciones breves de Villergas. Una de ellas, *La casa de poco trigo*, declara haberla escrito para probar que



la justicia no siempre obra con justicia, y que mientras muchas veces se castiga al inocente al verdadero criminal no se le persigue.

Pues Villergas aboga por una literatura de tendencia social.

Estoy convencido de que ha pasado ya el tiempo de hacer poesías sin otro objeto que el de distraer, divertir o adormecer la imaginación. Las producciones literarias de este siglo necesitan otra circunstancia que las recomiende, y es la filosofía. Un libro que no tenga tendencia social, que no se proponga algún fin moral, es a mis ojos una obra inútil que no sirve para nada.

Esa tendencia social, o filosófica, como él dice, de la literatura, no la hacía Villergas derivar de Sue, puesto que la ve ya en el romanticismo, el romanticismo bien entendido, tal como lo concibiera Victor Hugo y Dumas,

A poco que se estudie la mencionada escuela romántica, se observará que no consistió ésta en un simple juego de formas ni en el abuso de los efectos dramáticos: esto es juzgar el árbol por la corteza. El romanticismo filosóficamente considerado era la libertad levantándose contra el despotismo, y podría decirse de él lo que el gran poeta francés de nuestra época decía comparando la cólera del pueblo a la lava del volcán:

*Le peuple a sa colère et le volcan sa lave,  
Qui devaste d'abord et qui féconde après.*

Era, pues, el romanticismo en el fondo algo más que una revolución literaria, era casi una revolución social, y las formas de que se revistió tenían aquella propensión a la anarquía consiguiente al tránsito violento de las ideas que sustituían el imperio de los principios al de los hechos. Nuestros medianos ingenios, lo mismo que los escritores franceses de segundo orden, lo entendieron de otra manera, creyendo de buena fe que bastaba forjar un cuento en que el puñal, el veneno o el verdugo desempeñasen un importante papel para interpretar debidamente la nueva escuela literaria.

A esta incomprensión del verdadero romanticismo atribuye Villergas la escasa vigencia que tuvo en España:

cayó cuando apenas se había levantado, aunque a decir verdad no cayó la idea sino la exageración, la parodia, la caricatura de la idea<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*. París, 1854, págs. 185-187.

Por su parte Villergas ni en estas narraciones del *Cancionero* ni en otras trató de reactivarlo dando algún ejemplo de romanticismo bien entendido; lo que ofrece es una caricatura romántica en la historia de Venancio y Dorotea, los amantes de Alaejos, titulada *¡El uno para el otro!* Sin embargo, podría pasar por romántica la bien contada narración *Una dama y dos galanes*, en donde un joven poeta acaba suicidándose, mientras triunfa el renombrado escritor que se apropió con malas artes de una obra manuscrita del primero.

El más genuino representante en España del género novelesco iniciado por Sue no fue Villergas sino Wenceslao Ayguals de Izco (Vinaroz, 1801-Madrid, 1873). Después de probar fortuna con mal resultado en el teatro, Ayguals tuvo mejor suerte con varios periódicos festivos que dirigió entre 1843 y 1846: *La Risa*, *El Fandango*, *El Dómine Lucas*, *La Linterna Mágica*. En *La Risa* mantuvo divertidas polémicas en verso con Zorrilla y otros escritores, y en todas mostró que era mejor versificador que prosista. De la que sostuvo con *Fray Gerundio* en favor del huevo contra el chocolate es la siguiente estrofa:

De su honesta prisión, de su clausura,  
Ni un lunar veo que amancille leve  
Del huevo hermoso la elegancia pura;  
Y es a despecho de la blanca nieve  
Imagen del candor y la hermosura.  
Cual la bella vestal, jamás se mueve  
De su honesta prisión, de su clausura,  
Y en caja de marfil guarda el decoro  
Clara argentina con la yema de oro.

Pero su gran popularidad la debió a sus novelas sociales, escritas a la manera de Eugène Sue, que se dignó prologar una de ellas. En 1845 publicó *María, la hija de un jornalero*, a la que siguieron, entre otras, *La marquesa de Bellaflor o El niño de la Inclusa* (1846-47), *Pobres y ricos o La bruja de Madrid* (1849) y *El palacio de los crímenes o El pueblo y sus opresores* (1855)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Sobre la significación social de estas novelas, Iris M. Zavala: *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Salamanca, Anaya, 1971, págs. 83-122.

Al reseñar *María, la hija de un jornalero*, Antonio Ribot y Fontseré, escritor catalán amigo de Ayguals, señaló que el autor interrumpía, como Sue, su narración con harta frecuencia para intercalar reflexiones morales, políticas y religiosas; reflexiones que Ribot consideraba superfluas, pues a su entender los efectos morales debían desprenderse exclusivamente de los efectos dramáticos; claro que en este caso —añade— hay que tener en cuenta que la obra está escrita para las clases trabajadoras.

Sin duda ésa es también la razón de que la novela de Ayguals sea no solamente moral sino instructiva. De ahí las digresiones históricas y descriptivas, que ocupan a veces capítulos enteros, sobre monumentos artísticos, lugares y espectáculos: Real Sitio de Aranjuez, Museo de Pinturas de Madrid, San Ildefonso y sus fuentes, corridas de toros, carnaval, etc. Pero sin intentar cuadros como los costumbristas más o menos embellecidos y pintorescos. Al describir un baile de candil en la calle de San Antón, advierte lo siguiente:

Sentimos tener que ofrecer a nuestros lectores tan repugnante cuadro; pero al referir la historia de las costumbres todas de Madrid, la imparcialidad exige que no ocultemos la verdad.

Lo importante para Ayguals es la verdad y la exactitud. Además de las medidas de longitud y anchura del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, nos da la siguiente enumeración (tanto o más completa que la de Mesonero en su *Manual de Madrid* de 1831): «Los límites a que nos vemos reducidos nos impiden enumerar minuciosamente las infinitas bellezas que encierra este suntuoso monasterio. Setenta y seis bellísimas fuentes, once aljibes, cuarenta cantinas, ochenta y cuatro estatuas de bronce, mármol y piedra berroqueña, dos bibliotecas con más de veinticuatro mil volúmenes impresos y cuatro mil manuscritos, doscientos siete libros de coro, trece oratorios, ocho órganos, dieciséis patios, cinco refectorios, nueve torres, cincuenta y una campanas, catorce zaguanes, más de diez mil ventanas, un tesoro en alhajas, reliquias y obras primorosas, como por ejemplo cuatrocientas sesenta y cinco pinturas originales de los más célebres pintores del universo»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> *María, la hija de un jornalero*, segunda parte, cap. II.

La narración novelesca (los intentos de seducción de un franciscano se estrellan ante la virtud de María, y todo acaba con un feliz y honroso casamiento) va enlazada con la historia política que el autor expone ampliamente. Con no mayor brevedad da a conocer sus propias convicciones, y las ajenas, cuando se trata de cuestiones muy debatidas, como por ejemplo el suicidio.

Al dedicar a Sue la novela, Ayguals resumió así el objeto que perseguía:

Abogar, cual vos, por las clases menesterosas, presentar el vicio en toda su deformidad, ora se oculte haraposo en hediondas cavernas, ora ostente bordados y condecoraciones del gran mundo, ora vista sacrílegamente la modesta túnica del Salvador.

#### FERNÁN CABALLERO

No deja de ser bien curioso que Escosura, Ros de Olano, Pastor Díaz y otros narradores españoles de mediados de siglo se vieran suplantados por una escritora como Fernán Caballero, que ni siquiera escribía en español.

Recordemos que bajo el pseudónimo de Fernán Caballero alcanzó celebridad Cecilia Boehl (Morgues, Suiza, 1796-Sevilla, 1877), hija de Juan Nicolás Boehl de Faber y Francisca Larrea, a quienes vimos difundiendo en Cádiz, a principios del siglo XIX, las nuevas ideas literarias de los románticos alemanes.

Cecilia no se educó en Cádiz sino en Alemania, pero en un pensionado francés, lo que fue decisivo en su formación literaria. Sabemos que una novela manuscrita suya, *La familia de Alvareda*, la leyó Washington Irving en 1824 traducida del alemán, que fue la lengua en que se escribió. Ya tenía entonces parte de *Elia*, escrita en francés. En 1835 apareció en *El Artista*, como ya se dijo, *Una madre o el combate de Trafalgar*, narración redactada igualmente en francés. El doctor Julius, que había sido amigo de su padre, le publicó en Hamburgo *Sola*, sin necesidad de traducción por haberla escrito en alemán. *La Gaviota*, que salió en las páginas de *El Heraldo* en 1849, la tradujo del francés José Joaquín de Mora.

Mas la extranjería de Fernán Caballero no se reduce a la lengua; se extiende a su manera de ver y de sentir lo español, como ya notó don Juan Valera:

Bien había visto y observado Fernán Caballero los usos, las costumbres y las pasiones del pueblo de Andalucía; pero lo notaba todo y luego se lo representaba al través de un prisma extraño. Su cultura, más que de libros castizos, era de libros modernos, ingleses, franceses y alemanes, y esto se reflejaba en los personajes hijos de su observación y su inventiva. En ellos y en los lances y sucesos en que figuran, creo yo notar un afectado y exótico sentimentalismo que no se estila entre nosotros; que es menos andaluz que tudesco<sup>5</sup>.

En otros detalles, no por pequeños menos significativos, se advierte que Fernán Caballero no se había educado como otros españoles. En España se dijo siempre, por tradición medieval, «español y cristiano», identificando el cristianismo en general con la religión del país; pero ella, que residió varios años donde había más de una clase de cristianos, dice en cambio «católico».

Si con todo esto Fernán Caballero logró sobresalir fácilmente por encima de los demás novelistas españoles de su época, se debió a la superior calidad literaria de sus obras, y a la circunstancia de haber llegado al público en el momento oportuno, cuando después de la actuación del progresismo español frente a la Iglesia y de la revolución europea, se había acentuado considerablemente la reacción política y religiosa de las clases dominantes. Ante la subversión y la anarquía que amenazaban destruir los fundamentos de la sociedad, Fernán Caballero mostraba en sus narraciones una España, o por lo menos una Andalucía, fiel a los valores religiosos y a las costumbres de antaño. Pues al presentar sus idílicos cuadros andaluces procedía no menos tendenciosamente que Ayguals de Izco y los novelistas sociales; si éstos, escribiendo para las clases trabajadoras, hacían hincapié en las injusticias de la sociedad, ella en su obra pintaba una Andalucía en que altos y bajos convivían armónicamente bajo la misma devoción religiosa.

<sup>5</sup> «El regionalismo literario de Andalucía», *Obras completas*. Aguilar, Madrid, II, 1949, pág. 1049.

Desde el comienzo de *La gaviota* reacciona Fernán Caballero contra la España de Mendizábal, describiendo con verdadero amor un gran convento que la desamortización había dejado vacío. No es una protesta, sino una elegía. En cambio, al viejo fuerte en ruinas le concede escasa importancia, pues su tradicionalismo no es político como el de otros. Las glorias militares de la España imperial no significan para ella gran cosa. Un romance, una canción popular que transmitida oralmente perdura a través de los siglos «ha sido más estable sobre sus pocas notas confiadas al oído, que las grandezas de España, apoyadas con cañones y sostenidas por las minas del Perú». No dominación militar, sino devoción religiosa. Cecilia Boehl pensaba, como su padre, que el español era como era por haber mantenido firmemente sus creencias religiosas.

De ahí su intolerancia, que a veces llega a extremos ridículos e inadmisibles para otros católicos. La irritación de la Asistententa en *Elia* ante una piedra funeral romana con la inscripción «Séate la tierra ligera», no responde en todo caso a la actitud de la Iglesia, que no siempre renegó de la herencia clásica latina en las letras ni en las artes. En la misma obra, el «ilustrado» don Narciso pudo haber sido algo más que un monigote sin consistencia como personaje novelesco, de haberse sobrepuesto la autora a su intolerancia y afán moralizador.

Fernán Caballero recogió, como Durán y otros eruditos, cuentos y cantos populares y los introdujo cuando pudo con gran complacencia en sus novelas; no propiamente por su interés histórico o folklórico, sino más bien como muestra de la tradición religiosa del pueblo español. Y a esto o poco más se reduce el contacto de la novela de Fernán Caballero con uno de los aspectos del romanticismo. Lo que no deja de ser un tanto extraño si se compara con la actitud de Chateaubriand frente a la Revolución francesa. Bien es verdad que Fernán Caballero no intentaba poetizar el catolicismo y convertirlo en una religión amable. Acentuó, al contrario, su carácter severo, hasta por motivos polémicos.

En *La gaviota*, el personaje principal de la novela es la extraña figura de Marisalada, a quien llaman la Gaviota. Pudo haber sido la perfecta heroína romántica, pero Fernán Caballero no podía darle tal satisfacción a Rousseau. A la Gaviota la condena precisamente por ser una simple creación de la natu-

raleza, lo que no constituye para la autora título de excelencia, sino todo lo contrario, fuerza bruta sin desbatar. No hay bondad natural en la especie humana, heredera de un pecado original: la bondad puede darla solamente la religión.

El antirromanticismo de Fernán Caballero es bien manifiesto en otras obras. ¡Qué no hubiera dado de sí para un escritor romántico una narración como *Elia!* El prejuicio social de la diferencia de clases oponiéndose a la felicidad de los amantes. Ella, Elia, hija de un bandolero; él, Carlos, aristocrático militar. Sólo Carlos se rebela; ni su hermano logra hacerle desistir de su proyectada unión; pero Elia, ya en un convento y a punto de profesar, le hace ver su error serenamente, sin desesperación. Y con ella se resigna también Carlos, contrariamente a lo que se hubiera esperado en un drama romántico. La vida se entiende cristianamente como sacrificio y aceptación de un orden social establecido por Dios contra el que no es lícito dudar ni rebelarse.

Los *études des mœurs* de Balzac no eran escenas costumbristas, sino novelas, y una novela no se hace simplemente acumulando escenas. Ni *El Solitario* ni *El Curioso Parlante* tuvieron que ver en la formación de Fernán Caballero como novelista, que aprendió lo que pudo leyendo no a costumbristas españoles, sino a novelistas extranjeros modernos, principalmente franceses.

Aunque el público, decía Ochoa al reseñar *La gaviota*<sup>6</sup>, miraba con desconfianza toda novela que se anunciaba como original, porque sabía de antemano que carecía de interés, hizo una excepción favorable con *La gaviota*. No hubo, sin embargo, tal excepción. La novela de Fernán Caballero era una novela extranjera, y no únicamente por haberse traducido del francés; aunque la autora la hubiese redactado en español, hubiera seguido siendo novela extranjera, por su originalidad y modernidad, fueren cualesquiera sus desenfoques de la vida andaluza.

Mesonero, con su habitual miopía literaria, podía seguir acusando a los novelistas franceses contemporáneos de subversivos y corruptores de la sociedad; pero Fernán Caballero con-

<sup>6</sup> Artículo que figura como prólogo de la obra desde 1856. Ver ed. de Julio Rodríguez-Luis, Barcelona, Labor, 1972.

tinuaba leyéndolos, sobre todo a Balzac, y aunque viera con verdadero horror muchos de los cuadros trazados por George Sand y su espíritu irreligioso, no por eso dejó de admirarla como escritora, particularmente en sus narraciones campestres. En tales condiciones, Fernán Caballero quedaba liberada de la rémora casticista, y gracias a ello pudo escribir novelas legibles para todos. ¿Quién hubiera podido aguantar una narración larga con los ringorrangos casticistas de Estébanez, que ya tuvo que prescindir de ellos; o mitigarlos, en *Cristianos y moriscos*?

En la época romántica, el escritor español hubo de enfrentarse con un problema de capital importancia. A consecuencia principalmente de la continuada coerción inquisitorial la cultura española entró en el siglo XVII en una etapa de aislamiento, de tibetanización que dijo Ortega y Gasset, que le impidió participar en la revolución científica y filosófica de dicho siglo (Galileo, Descartes, Accademia del Cimento, Académie des Sciences, Royal Society) y en el progreso de secularización del pensamiento moderno que trajo consigo. En consecuencia, la lengua española, como lengua de cultura, fue quedándose atrás, detenida, paralizada. Por lo menos entre el español y la modernidad se produjo un distanciamiento considerable. ¿Qué hacer pasado el tiempo para que el instrumento expresivo volviese a caminar de acuerdo con el mundo en que vivía el escritor? Ya hemos visto la solución que encontró Donoso Cortés: no teniendo tiempo ni siéndole fácil renovar su propia lengua, modernizar el español, se resolvió por utilizar el giro francés como lengua ya hecha al pensamiento moderno. Otro tanto es lo que hizo Larra. Fernán Caballero, por su parte, no pudo sino seguir la pauta de la novela extranjera, única que conocía, pues su conocimiento de los prosistas españoles antiguos —los castizos, que dijo Valera— era escaso, y su lenguaje, contrariamente al de los poetas, no muy de su agrado.

Hubo probablemente otros factores que contribuyeron a dar a su prosa la sencillez y naturalidad que la caracterizan: su insuficiencia, su misma falta de dominio del francés como lengua literaria, y no digamos del alemán, que le obligó sin duda a buscar formas de expresión poco complicadas. Así pudo darse la paradoja de que la única prosa conversacional y atractiva de este período, tan opuesta al afectado casticismo y al ponderoso academicismo imperantes, fuera el resultado de las limi-



taciones de la autora, tanto en las lenguas extranjeras como en la española.

El caso es que los tres escritores españoles con estilo más moderno y personal en la primera mitad del siglo XIX, Larra, Donoso Cortés, Fernán Caballero, son los que tuvieron una formación literaria francesa más acusada.

Ya sabemos cómo en 1820 tituló don Juan Nicolás Boehl de Faber su libro tras la polémica con Mora: *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura*. Muy lejos estaría entonces de pensar que andando el tiempo el triunfo se inclinaría en favor de los afrancesados, incluyendo entre ellos a su hija Cecilia.

... de las cosas que se han hecho y se hacen en el mundo, y de las que se han de hacer en el futuro. En este sentido, la historia es una ciencia que se ocupa de estudiar el pasado para comprender el presente y prever el futuro. La historia no es solo un relato de hechos, sino una interpretación de ellos que nos ayuda a entender el mundo en el que vivimos. La historia es una ciencia que se ocupa de estudiar el pasado para comprender el presente y prever el futuro. La historia no es solo un relato de hechos, sino una interpretación de ellos que nos ayuda a entender el mundo en el que vivimos.

... de las cosas que se han hecho y se hacen en el mundo, y de las que se han de hacer en el futuro. En este sentido, la historia es una ciencia que se ocupa de estudiar el pasado para comprender el presente y prever el futuro. La historia no es solo un relato de hechos, sino una interpretación de ellos que nos ayuda a entender el mundo en el que vivimos. La historia es una ciencia que se ocupa de estudiar el pasado para comprender el presente y prever el futuro. La historia no es solo un relato de hechos, sino una interpretación de ellos que nos ayuda a entender el mundo en el que vivimos.

... de las cosas que se han hecho y se hacen en el mundo, y de las que se han de hacer en el futuro. En este sentido, la historia es una ciencia que se ocupa de estudiar el pasado para comprender el presente y prever el futuro. La historia no es solo un relato de hechos, sino una interpretación de ellos que nos ayuda a entender el mundo en el que vivimos. La historia es una ciencia que se ocupa de estudiar el pasado para comprender el presente y prever el futuro. La historia no es solo un relato de hechos, sino una interpretación de ellos que nos ayuda a entender el mundo en el que vivimos.

